

VERTIGO COMO ESPEJO DE ALFRED HITCHCOCK
REFLEXIONES SOBRE LA RELIGIÓN, LA
MUERTE Y EL DESEO

Esperanza Álvarez Castillo

Licenciada en Filología Inglesa

Director de Tesis

Dr. D. José Luis Castro de Paz

Comunicación e Información Contemporánea

FACULDADE DE CIENCIAS DA COMUNICACIÓN

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2017

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TUTOR DA TESE

D./Dna. José Luis Castro de Paz

Profesor/a do Departamento Ciencias da Comunicación

D./Dna.

Profesor/a do Departamento

D./Dna.

Profesor/a do Departamento

D./Dna.

Profesor/a do Departamento

Como Director/a/es/as da Tese de Doutoramento titulada

«..... Vertigo como espejo de Alfred Hitchcock Reflexiones sobre la religión, la muerte y el deseo
.....»

Presentada por D. / Dna. Esperanza Álvarez Castillo

Alumno do Programa de Doutoramento Comunicación e información contemporánea

*Autoriza a presentación da tese indicada, considerando que reúne os requisitos
esixidos no artigo 34 do regulamento de Estudos de Doutoramento, e que
como Director da mesma non incurre nas causas de abstención establecidas
na lei 40/2015.*

Asdo. José Luis Castro de Paz



Agradecimientos

A José Luis Castro de Paz, por vigilar y verificar, desde la cúspide de una amistosa noria.

A mis queridos amigos, Breda, David, Elena, Enrique, Esther, Jorge, Miguel Ángel, Rafa, Rosa y Tomás, por estar a mi lado.

A José S. Isbert, Hermano, por caminar y compartir experiencias conmigo.

A Ramón Tejela, siempre en mi recuerdo.

A Alfonso Puyal y Susana García, por su cordial aliento y atenta ayuda.

A José Luis Téllez e Isabel Daganzo, por su cariñoso y constante apoyo.

A mis Padres, Jesús y Antonia.

Y a Julio Pérez Perucha, por todo lo que cabe suponer.

*There is no terror in the bang, only in the anticipation of it*⁸

Alfred Hitchcock

*The critic's task is to discover great Works and explicate their significance, acting as a mediator between the artist and the less educated, less aware public; great Works of art are produced by great artists; the interest-degree of success or failure, finding 20 years later, that I have more to say about Hitch, and missing to discuss some of the films*⁹

Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*

¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis parado continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no os ha pasado nunca eso de leer levantando la cabeza?

Roland Barthes, *El susurro del Lenguaje*

Me convertí en un loco con largos intervalos de horrible cordura

Edgar Allan Poe

⁸ “No hay terror en el disparo, sólo en su anticipación.”

⁹ “La tarea del crítico es descubrir las grandes Obras y explicar su significación, actuar como mediador entre el artista y el menos educado, menos consciente, público; las grandes Obras de arte son producidas por grandes artistas; el interés-grado de éxito o fracaso al encontrarme con que, 20 años más tarde, tengo más cosas que decir sobre Hitchcock, y otras más que seguiré sin ver, al debatir sobre algunas de sus películas.”

Sumario

Introducción

<i>Objeto de Estudio</i>	4
<i>Marco Teórico</i>	15
<i>Hipótesis de trabajo:</i>	
<i>Hipótesis 1</i>	35
<i>Hipótesis 2</i>	36
<i>Hipótesis 3</i>	37
<i>Hipótesis 4</i>	38
<i>Hipótesis 5</i>	39
<i>Hipótesis 6</i>	40

Capítulo 1: Hitchcock en Contexto: Victorianismo y Modernismo.

<i>Una aproximación al contexto moral, artístico y social</i>	45
---	----

Capítulo 2: *Vertigo*

Capítulo 3: Enfermedad y Muerte

<i>3.1. En torno a Morte a Venezia y Vertigo</i>	72
<i>3.2. En torno a la patología del amor en Vertigo</i>	80
<i>3.3. En torno al final de Vertigo</i>	85
<i>3.4. En torno a la realidad en Vertigo</i>	93
<i>3.5. En torno a la enfermedad y la muerte en las películas de Hitchcock</i>	100

Capítulo 4: Deseo

<i>4.1. En torno a Bertolt Brecht y Alfred Hitchcock</i>	113
<i>4.2. En torno al Código Hays y Vertigo</i>	117
<i>4.3. En torno al deseo en las películas de Hitchcock</i>	122
<i>4.4. En torno al deseo en Vertigo</i>	153

Capítulo 5: Religión

<i>5.1. En torno a la religión y los símbolos en Vertigo</i>	165
<i>5.2. En torno a la intertextualidad en Vertigo</i>	175

5.3. <i>En torno a la Biblia y otros relatos en Vertigo</i>	188
Conclusiones	212
Bibliografía	234
Filmografía seleccionada	244
Apéndices	
<i>Apéndice 1: Don'ts and be carefals (1927)</i>	249
<i>Apéndice 2: Código de Censura de 1930 (Código Hays)</i>	251
<i>Apéndice 3: Argumento D'entre les morts de Boileau-Narcejac</i>	264
<i>Apéndice 4: Equipo artístico de Vertigo</i>	266
<i>Apéndice 5: Traducción Extractos de Guión</i>	268
<i>Apéndice 6: Textos Pre-Bíblicos</i>	270



Introducción

Objeto de estudio

Bajo los epígrafes de deseo, muerte y religión he intentado acercarme al diálogo que Alfred Hitchcock estableció en *Vertigo* (*Vertigo. De entre los Muertos*, 1958) con otras formas de arte y con la tradición, principalmente. Estos tres temas paradigmáticos que se asocian al cinema de Alfred Hitchcock y a los que ya se han dedicado ríos de tinta, siguen presentando grandes lagunas, a mi entender. Una de las finalidades de esta tesis es comprender mejor una película, *Vertigo*, y una filmografía, la de Alfred Hitchcock, la cual sigue siendo fuente de cuestiones sin resolver, a pesar de todos los estudios y de todos los libros y artículos que se han escrito al respecto. Estas tres materias no son una pertenencia intelectual y fuente creativa exclusivas de Hitchcock. Precisamente por tratarse de cuestiones concernientes al *Inconsciente Colectivo* (siguiendo en este caso la terminología de Carl Jung), propiedad inherente de la humanidad, las reflexiones sobre la muerte, el deseo y la religión se vienen haciendo desde que el hombre es hombre, y todos sin excepción somos producto de estos ascendientes, de manera consciente o inconsciente. Este *Inconsciente Colectivo* al que hacemos referencia es una tesis ideada por Carl Jung que defiende la existencia de un sustrato común a los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo, formado éste por símbolos primitivos con los que se expresaba un contenido de la psique que está más allá de la razón. Véase por ejemplo el concepto de infierno que subyace en todas las culturas.

La Teoría de Jung establece tres sectores en la psique humana: Yo, que es la mente consciente; Inconsciente Personal, que incluye a todo aquello que no está en el consciente pero que puede estar relacionado con él (la diferencia con Freud es que Jung no incluía los instintos reprimidos y Freud sí); por último, el *Inconsciente Colectivo*, que es todo aquello que heredamos en el aspecto psíquico. Jung lo demostraba a partir de experiencias tales como el amor, el *deja vu*, el reconocimiento de ciertos símbolos, los significados de algunos mitos. Prueba de ello, para Jung, es la existencia, en todas las culturas, de explicaciones similares para determinadas experiencias emocionales y religiosas, y que tienen su reflejo en los sueños, las mitologías, los cuentos de hadas, las leyendas. En palabras de Carl Jung,

“He elegido la expresión <colectivo> porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum granosalis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fenómeno anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre” (Jung, 2011: 10).

En la búsqueda de esas influencias que me permitieran comprender y ahondar en el patrimonio inagotable de *Vertigo*, me he basado principalmente en el concepto de *intertextualidad*, el cual “hace referencia a una relación de <reciprocidad> entre los textos, es decir, a una relación <entre ellos>, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada” (Villalobos, 2003). Esta teoría se refiere a una idea general, y es que “en la comunicación, en la transmisión de los saberes y poderes, de los textos, no existe <tabula rasa>; el campo en el que un texto se escribe es un campo <ya escrito>, esto es, un campo estructurado, pero también de estructuración y de inscripción. Desde esta óptica, todo texto sería una reacción a textos precedentes, y estos, a su vez, a otros textos, en un *regressus ad infinitum*” (Villalobos, 2003).

La Teoría de la Intertextualidad aparece por primera vez planteada en 1929 por Mijail Bajtin en su trabajo *Problemas de la poética de Dostoievski* bajo el nombre de dialogismo. En 1973 Harold Bloom publica *The Anxiety of Influence* (*La Ansiedad de la Influencia. Una Teoría de la Poesía*, Harold Bloom, 1973), obra en la que se estudian las influencias en diversos textos poéticos, bien sea por imitación, bien sea por una lucha del autor rebelándose contra el pasado que le persigue. En 1984, Julia Kristeva retoma el concepto bajtiniano de dialogismo para plantear la, ya sí, Teoría de la Intertextualidad en su libro *Revolution in Poetic Language* (Julia Kristeva, 1984).

La observación central del concepto de dialogismo de Bajtin en torno al lenguaje dice que “namely every utterance, in ways too innumerable to anatomize, responds to those that have come before, even as it is answered, in turn by those that follow”¹ (Boyd and Barton Palmer, 2006: 7). En un sentido más amplio, el dialogismo intertextual se refiere “to infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of culture”² (Stam, 2000: 202).

¹ “A saber, toda enunciación, en formas demasiado numerosas como para ser enumeradas, responde a aquellas declaraciones que han existido con anterioridad, incluso si dicha enunciación es respondida por otras que aparecen después.”

² “A las infinitas e inacabables posibilidades generadas por todas las prácticas discursivas de cultura.”

Un reciente estudio de la intertextualidad en el Nuevo Testamento publicado en 2016 bajo el título de *Exploring Intertextuality. Diverse Strategies for New Testaments Interpretations of Texts* (Edited by B.J. Oropeza and Steve Moyise, 2016) explica que “although the text references and allusions are clearly evident in ancient texts, the term <intertextuality> is relatively new, penned by literary critic and philosopher Julia Kristeva”³ (Oropeza and Moyise, 2016). “For Kristeva any text becomes <a mosaic of quotations> that can transform and be transformed by other texts. The assumption was that texts usually have a single meaning (what the author intended), even if it is sometimes difficult from this distance to discover what that was”⁴ (Oropeza and Moyise, 2016).

Boyd y Barton Palmer afirman que Kristeva, en su libro *Desire in Language* (Julia Kristeva, 1980), “Kristeva argues that given complex interactions between texts, readers are inevitably involved in the production of meaning, and so the multiple interpretations are not so much the exceptions as the rule”⁵ (Boyd and Barton Palmer, 2006: 10).

En las formas más radicales de la intertextualidad y dialogismo, especialmente aquellas desarrolladas por Julia Kristeva y Roland Barthes, “intertextuality describes the ground of instability and infinite deferral of meaning that characterizes all uses of language in defiance of any individual’s attempt to fix the sense of what s/he says”⁶ (Boyd and Barton Palmer, 2006: 7).

Estos avances en torno la Teoría de la Intertextualidad fueron principalmente teóricos. Tal y como se ha apuntado anteriormente, un libro paradigmático, en sentido estrictamente práctico en lo que a esa búsqueda de influencias se refiere, había sido realizado por Harold Bloom en 1973 en su obra *The Anxiety of Influence*, centrándose

³ “Aunque las referencias y alusiones textuales aparecen claramente en los textos antiguos, el término de <intertextualidad> es relativamente nuevo, acuñado por la crítica literaria y filósofa Julia Kristeva.”

⁴ “Para Kristeva, cualquier texto se vuelve <un mosaico de referencias> que pueden transformar y ser transformadas por otras. La asunción fue que los textos normalmente tienen un único significado (lo que el autor intentaba decir), incluso si a veces resultaba complicado, en la distancia, descubrir lo que pretendía expresar.”

⁵ “Kristeva discute que, dadas las complejas interacciones entre los textos, los lectores están inevitablemente involucrados en la producción del significado y, en consecuencia, las múltiples interpretaciones no son una excepción sino la regla.”

⁶ “La intertextualidad describe el campo de inestabilidad y el aplazamiento infinito de significados que caracteriza a todos los usos del lenguaje que desafían a cualquier individuo que pretenda fijar el sentido de lo que él/ella mismo/a dice.”

éste fundamentalmente en la poesía. En dicha obra, y en sus estudios posteriores hasta el día de hoy, Bloom “combina conceptos retóricos y psicoanalíticos para analizar las maneras y caminos en que sucesivos textos pueden ser leídos como respuesta(s) a aquellos que han tenido lugar anteriormente” (Villalobos, 2003).

De entre los libros que existen sobre *Vertigo* y sobre Hitchcock, la Universidad de Texas publicó *After Hitchcock: Influence, Imitation and Intertextuality* (Boyd y Palmer, 2006). Es un libro que tiende a centrar su discurso en las influencias de Hitchcock en directores posteriores (*Blow Up* de Michelangelo Antonioni [*Blow Up. Deseo de una Mañana de Verano*, Michelangelo Antonioni, 1966], *Mujeres al Borde de un Ataque* de Pedro Almodóvar [Pedro Almodóvar, 1988], Claude Chabrol como representante de la Nouvelle Vague). Sin embargo, en su prólogo, se explica en profundidad la presencia de la intertextualidad en el cine y en las investigaciones que sobre el mismo se llevan a cabo. En *After Hitchcock* se afirma que

“The more global concept of intertextuality has rarely, at least in a sustained and detailed fashion, been deployed to describe the <reach> that the work of any director has attained. During the last decade, cinema studies have witnessed the move, as Robert Stam characterizes it, from text to intertext”⁷ (Boyd and Barton Palmer, 2006: 10).

Boyd y Barton Palmer meditan largamente sobre lo que son y han sido las investigaciones de intertextualidad aplicadas al cine y continúan profundizando en los desarrollos teóricos que hasta el momento se han realizado al respecto, pasando a ser estudios relativos a una película en concreto, a abordar el diálogo de dichas obras aisladas con otras que a su vez han presentado múltiples referencias a lo largo del tiempo

“What Stam refers to is the shift away from analysing individual Works (formerly conceived as discrete and self contained entities) to the relations of different kinds that obtain between texts”⁸ (Boyd and Barton Palmer, 2006: 14).

⁷ “El concepto más global de intertextualidad ha sido raramente desarrollado, al menos de manera detallada y sostenida, para describir el alcance que cualquier director haya podido lograr. Durante la última década, los estudios de cine han sido testigos del movimiento, tal y como Robert Stam lo caracteriza, del <texto al intertexto>.”

⁸ “A lo que Stam se refiere es al cambio que se está produciendo en los análisis individuales de las obras (formalmente concebidas como entidades discretas y autónomas) hacia análisis de las relaciones de diferentes tipos que se producen y obtienen entre los textos.”

Stam explica, centrándose en el campo cinematográfico, lo que el *dialogismo intertextual* es, prestando especial atención a que éste se refiere a “the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated”⁹ (Boyd and Barton Palmer, 2006: 17). En ningún momento se especifica que dicho diálogo haya de ser estrictamente novelesco ni ficcional. Stam, tal y como se puede leer en el extracto que citamos en líneas posteriores, habla de *utterances*. En el “Cambridge Dictionary” una *utterance* es definida considerando dos vertientes: una formal y otra literaria. En el lenguaje formal, *utterance* es “something someone says”¹⁰; literariamente, una *utterance* sirve “to express your ideas or feelings in spoken words”¹¹. Para Stam, por tanto, el *intertextual dialogism* es

“In the broadest sense, intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, and which reach the text not only through a subtle process of dissemination... the intertext of the work of art, then, may be taken to include not just other artworks in the same or comparable form, but also all the <series> within which the singular text is situated. Any text that has slept with another text, to put it more crudely, has necessarily slept with all the texts the other text has slept with. Intertextuality theory is best seen as an answer to the limitations both in textual analysis and genre theory” (Stam, 2000: 202)¹².

En esta tesis que aquí nos ocupa he intentado buscar a todo aquél (filósofo, médico, escritor) y todo aquello (Medicina, Biblia) anterior a Hitchcock que resuena de manera especial en *Vertigo*. También he dedicado una parte de esta tesis a las conexiones de *Vertigo* con algunas películas que se realizaron después de 1958; tal es el caso de *Morte a Venezia* de Luchino Visconti (*Muerte en Venecia*, 1971), *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), *Dracula* de Francis Ford Coppola (*Drácula de Bram*

⁹ “Entera matriz de declaraciones comunicativas en las que el texto artístico se sitúa.”

¹⁰ “Algo que alguien dice.”

¹¹ “Para expresar tus ideas o sentimientos con palabras habladas.”

¹² “En el sentido más amplio, el dialogismo intertextual se refiere a las posibilidades abiertas e infinitas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, de una matriz entera de declaraciones comunicativas en las que el texto artístico se sitúa, y el cual alcanza al texto, no sólo mediante influencias reconocibles, sino también mediante un sutil proceso de diseminación... el intertexto de la obra de arte puede por tanto incluir no sólo otras obras de arte de la misma índole, cuyas formas sean comparables, sino también abarcar todas las <series> en las que el texto singular se sitúa. Cualquier texto que ha dormido con otro, para decirlo de manera más clara, ha dormido necesariamente con todos aquellos textos con los que aquél ha dormido. La Teoría de la Intertextualidad es una respuesta más efectiva a las limitaciones tanto del Análisis Textual como de la Teoría de los Géneros.”

Stoker, 1992). Así ha sido, no tanto para entender estas obras posteriores, sino porque los rasgos comunes basados en esta influencia colectiva, dialógica e intertextual, así como la maestría con la que los relatos fueron puestos en práctica por Visconti, Scott, Coppola, siguen ayudándome a sentir más plenamente y a comprender los innumerables significados camuflados e ignorados que *Vertigo* sigue atesorando.

Es evidente que *Vertigo* y que las películas de Alfred Hitchcock han sido y son objeto de constantes estudios. Sin embargo, aunque conocidas y aceptadas muchas de las influencias y tendencias en la obra de Hitchcock (como la del catolicismo, por ejemplo), su análisis todavía sigue siendo superfluo en no pocas ocasiones. Por todo ello, nuestro trabajo pretende aportar un enfoque que ponga de relieve los aspectos de carácter simbólico y esotérico que anidan en dicha película, con el deseo como elemento aglutinador de estas variantes.

Los aspectos vinculados con la tradición en la que *Vertigo* se asienta, están a su vez encuadrados en los cimientos temáticos del deseo, la muerte y la religión. Al ser estos algunos de los significativos ejes vertebradores en los que la obra de Alfred Hitchcock se construye, otras de sus películas serán tenidas en cuenta para comprender mejor lo que *Vertigo* nos quiere decir. La expresión de sus significados se hace efectiva mediante la elección de imágenes, la selección de estrategias comunicativas y simbólicas que Hitchcock y sus colaboradores llevaron a cabo durante la preparación y producción de sus obras. En el caso de *Vertigo*, el vertebral concepto de esoterismo que ofrece se dibuja mediante la construcción de puntos de vista, la inclusión de imágenes subliminales, el rompecabezas narrativo edificado mediante el estratégico uso de planos en negro y la medida utilización de referentes deícticos de carácter icónico y diegético; a su vez, diálogos e imágenes articulan y exhiben las referencias simbólicas y su representación, así como su redefinición y construcción.

Así pues, esta tesis está dedicada a la película *Vertigo*, sin olvidar otras de sus películas que, desde nuestro punto de vista, abordan y desarrollan de manera paradigmática los temas de deseo, muerte y religión, ayudándonos a comprender mejor la complejidad y riqueza que se oculta en *Vertigo* y que Hitchcock proyectó, a su vez, en la mayoría de sus obras. Dada la gran producción de Alfred Hitchcock nos limitaremos a considerar tan sólo las siguientes películas: por un lado, *Rebecca* (*Rebeca*, 1940), *Notorious* (*Encadenados*, 1946), *Psycho* (*Psicosis*, 1960), prestando especial atención a *I Confess* (*Yo Confieso*, 1952), *To Catch a Thief* (*Atrapa a un Ladrón*, 1955), *The Trouble with Harry* (*Pero, ¿quién mató a Harry?*, 1956); y por otro

lado *The Birds* (*Los Pájaros*, 1961) y *Marnie* (*Marnie, la Ladrona*, 1964) pese a ser obras posteriores a *Vertigo*.

Puesto que nuestra perspectiva se apoya en la intertextualidad y el dialogismo, también haremos referencia a otras obras literarias y fílmicas, tales como la Biblia, ciertos textos Pre-Bíblicos (los cuales se encuentran seleccionados en el Apéndice 6); *Divina Commedia* (*La Divina Comedia*, Dante Alighieri, 1321), *The Picture of Dorian Gray* (*El Retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde, 1890), *Dracula* (*Drácula*, Bram Stoker, 1897), *Der Tod in Venedig* (*La Muerte en Venecia*, Thomas Mann, 1912), *Mary Rose* (James Barrie, 1920). También consideraremos *Morte a Venezia* de Luchino Visconti, *Blade Runner* de Ridley Scott, *Bram Stoker's Dracula*, toda vez que las perspectivas y simbología que también representan facilitan nuestra comprensión y conocimiento sobre *Vertigo*, no sólo desde el punto de vista de la tradición compartida que subyace en sus imágenes, sino también desde numerosas escenas que presentan una similitud de composición más que llamativa. La confrontación entre todas ellas nos ayudará a entender mejor la articulación simbólica de *Vertigo*.

Aunque quizás se nombren en momentos determinados, hemos excluido de nuestro corpus las películas de su periodo inglés, sus documentales producidos durante la Segunda Guerra Mundial, y su producción fílmica después de 1964. Como consecuencia del gran número de películas aquí consideradas, hemos descartado un análisis detallado de las mismas. Como apuntamos, la intertextualidad hace necesaria resaltar aquellos aspectos formales o de contenido que las películas tienen en común o que ayudan a su mejor definición recíproca mediante el contraste de las diferencias paradójicas que las unen. Es por ello que, a medida que vayamos desplegando nuestras hipótesis de trabajo, traeremos a primer término ejemplos que las justifiquen, aunque en ocasiones será imperativo detenerse en alguna obra de manera más específica y detallada.

Vertigo condensa y proyecta de forma novedosa y personal la tradición simbólica que, desde los primeros mitos, los textos de otras tradiciones anteriores a la Biblia hasta el presente de la Psiquiatría, el ser humano ha transportado (y transporta) en su *Inconsciente Colectivo*. Resaltaremos elementos tradicionales y simbólicos que, encarnados en los personajes y situaciones desarrollados en sus películas, nutren el universo de Hitchcock más allá de las tan repetidas, a menudo superficiales, especulaciones sobre el lugar que ocupan las mujeres rubias en su obra y en su vida privada, o sobre la función del asesinato como específico abordaje de la muerte en la

expresión ficcional del director. También trataremos de llamar la atención sobre el hecho de que el final de *Vertigo*, aparentemente abierto, está rodado y, contrariamente a lo que podría pensarse, aparece integrado en el propio desarrollo narrativo de la película, tal y como se sostiene en esta tesis. Para enmarcar este análisis será preciso comentar ocasionalmente ciertos rasgos puntuales de la vida privada del director, así como –y sobre todo– considerar algunos y significativos aspectos contextuales del período que le tocó vivir, manifestaciones todas ellas que intervienen en la escena pública en donde se desplegaba su obra, y que se exteriorizan en sus películas.

La producción de textos en torno a la obra de Alfred Hitchcock y su vida no sólo es abundante, sino que arriesga a convertirse en inabarcable. Sus películas han generado análisis de toda índole y numerosos investigadores de renombre han contribuido con sus trabajos a completar un puzzle complejo de descifrar. En España, destacan los escritos de Vicente Sánchez Biosca (1985), Juan Miguel Company (1985), José Luis Téllez (1985), Santos Zunzunegui (1985), Eugenio Trias (1996, 1998), José Luis Castro de Paz (1999, 2000), Jesús González Requena (2006). En el extranjero, David Bordwell (1995) y Robin Wood (2002) (con su obra *Hitchcock's Films Revisited* publicada, como aquí apunto, en 2002. Nunca tomé como referencia la obra de Wood de 1965, *Hitchcock's Films*). Otros muchos autores se han centrado en relatar aspectos biográficos, como John Russell Taylor (1996) y Charlotte Chandler (2005), siendo desafortunadamente la biografía de Donald Spoto (1988) y sus sensacionalistas teorías en torno a la persona del director la más conocida para el gran público; su representación sobre la figura de Hitchcock ha calado en la audiencia e influido y determinado la manera en que se ven e interpretan sus films, no sólo por muchos espectadores sino también por algunos críticos e historiadores que fundamentan sus interpretaciones y aproximaciones teóricas bajo el usual prisma de que Alfred Hitchcock era un malvado depravado y degenerado. Tal es el grado de conocimiento por parte del gran público de esta versión promulgada por Donald Spoto con la ayuda de la actriz Tippi Hedren, que en 2013 se produjeron dos films de dudosa calidad estética y biográfica, y que ahondan en la supuestamente péfida personalidad del director y que, como decimos, ha ido siendo elaborada de forma paulatina por Donald Spoto y Tippi Hedren desde el fallecimiento de Hitchcock en 1980 hasta nuestros días.

Tomando como punto de partida algunos de los textos que se han escrito sobre Alfred Hitchcock y, sobre todo, mediante el visionado de sus películas y lo que éstas tienen que contarnos, trataremos de extraer los principales parámetros simbólicos y

esotéricos que, directa o indirectamente, han influenciado y se han materializado en el cine de Alfred Hitchcock. También intentaremos estructurar y formalizar los principios filosóficos desarrollados por el director. Sobre el deseo, la religión y la muerte se considerarán motivos teóricos y filosóficos, se asumirán ciertas teorías de Bertolt Brecht en torno al deseo y la importancia del mismo como pieza clave en la construcción narrativa del cine de Alfred Hitchcock, en especial en *Vertigo* y su cine de los años cincuenta.

En cuanto a la estructura de la tesis, en esta introducción procederemos a describir cuál es el estado de la cuestión en torno a la obra de Alfred Hitchcock y adelantaremos algunas de las hipótesis que se desarrollarán en capítulos posteriores. A continuación, esbozaremos las herramientas metodológicas a través de las cuales diseñaremos algunas de las teorías principales expuestas por otros investigadores cuyos trabajos nos parecen significativos en relación a nuestros propósitos; dicha declaración ha conllevado una necesaria selección de obras por cuestiones de espacio y tiempo; nombres y/u obras relevantes han tenido que ser forzosamente omitidos; las fuentes se han limitado a obras en español, inglés y francés.

En el capítulo 1 nos aproximaremos al contexto moral, artístico y social en el que Hitchcock se educó y que formó su pensamiento, así como aquél en el que desarrolló y produjo su obra.

En el capítulo 2 nos centraremos en la película *Vertigo*. Compararemos la novela *D'entre les Morts* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac (*De entre los Muertos*, Pierre Boileau y Thomas Narcejac, 1954) y su adaptación fílmica, plantearemos aspectos significativos de su preproducción, del período de filmación y otras cuestiones diversas que se vivieron durante 1958 y que están relacionadas con la creación de *Vertigo* en todas sus vertientes.

En el capítulo 3 nos transportaremos al espacio de la muerte. En este caso, no la abordaremos desde el plano criminal, el cual siempre es el elaborado cuando de análisis sobre Hitchcock se trata. En esta tesis la aproximación a la muerte se hará desde una perspectiva filosófica y esotérica, tomando de nuevo como referentes obras de carácter literario, fílmico y hermético.

En el capítulo 4, mediante el diálogo simbólico entre diversos textos de distinta índole, procederemos a analizar el deseo y otras fuentes que son semilla para la construcción y desarrollo de *Vertigo*. Tales elementos encuentran su inspiración en

aspectos de la Medicina medieval, sucesos reales, y otras películas que nos ayudarán a comprender y ahondar en el significado de las imágenes que Hitchcock nos presenta.

El capítulo 5 se centrará primordialmente en el discurso religioso y de la tradición, tomando como punto inicial de partida la Biblia y textos anteriores a la misma para explicar el profundo carácter intertextual, mítico y espiritual de varias de las películas de Hitchcock, no sólo *Vertigo*. No sólo nos detendremos en textos de carácter esotérico, sino que también abordaremos obras literarias y fílmicas que dialogan con *Vertigo*.

Muchos de los rasgos estudiados en esta tesis han sido sugeridos en otras ocasiones por autores casi siempre de manera puntual y pasajera, pero sin profundizar de manera satisfactoria y efectiva en la fértil riqueza de matices que el film ofrece. Es por ello que nos hemos decantado por Alfred Hitchcock, porque el director y su obra siguen encerrando respuestas a múltiples y dispares preguntas. Otra de las razones es que, a pesar de que sus films siguen gozando de gran éxito entre el público, su obra sigue siendo una gran desconocida en muchos aspectos relevantes. Es más, su legado parece sepultado bajo la limitante perspectiva sensacionalista construida en torno a su (supuesta) personalidad. A todo esto, hay que añadir que mi elección de *Vertigo* como paradigma fílmico responde no sólo a la fascinación que en mí produce como producto de Hollywood y como texto fílmico, sino a la variedad y riqueza de aspectos míticos que esta pieza encierra en sus fotogramas, así como el rompecabezas, todavía sin componer, de sus imágenes.

Rebecca (1940), *Rope* (*La Soga*, 1949), *I Confess* (1950), *The Trouble with Harry* (1955) constituyen las primeras semillas de dicho universo enigmático y simbólico, el cual no tuvo especial intensidad en su etapa británica. Una cosa es el discurso filosófico y social que toda película encierra, y otra muy distinta es la reinterpretación de símbolos y mitos y la recreación de dichos elementos adaptados a nuevas épocas. Un ejemplo relativamente reciente y que explica a la perfección esta perspectiva es el de la saga de *Star Wars* (*La Guerra de las Galaxias*, George Lucas, 1977). Es evidente que esta epopeya merece una tesis por sí misma, pero lo traigo a colación aquí por constituir un perfecto ejemplo de lo que *Vertigo* es, y de la definición y descripción de lo que mi tesis pretende. Durante la escritura del guión, así como durante la filmación de *Star Wars*, George Lucas contó como asesor con Joseph Campbell (uno de los investigadores en los que me he basado para abordar mis estudios), quien a su vez había sido inspiración para Lucas durante el nacimiento de

Star Wars. Ambos reconstruyen los mitos y sus periplos, dándoles nueva vida, en la mencionada saga. Por su parte, Hitchcock ya lo explicaba: su cine era el de un católico; y no sólo por el hecho de serlo y pertenecer a una religión concreta sino por las peculiaridades culturales y emocionales que dicha eventualidad conlleva y acarrea.

Lo que a priori puede parecer un desatino por suponer un texto más sobre *Vertigo* y sobre Alfred Hitchcock, permite iluminar, en realidad, nuevas perspectivas a la hora de estudiar sus películas. Se considera necesario, no solamente contemplar los films, sino también profundizar en ellos y en sus imágenes, dialogar con ellas, no sólo con los numerosos estudios que sobre Hitchcock y su filmografía se han realizado hasta el momento. Como espectadores, no es lo mismo mirar, que ver. A su vez, creo pertinente rescatar y estudiar voces y aspectos a menudo ignorados, sembrando nuevos enfoques de las obras analizadas.



Ante la cantidad ingente de material disponible en lo referente a Alfred Hitchcock, el esoterismo, la simbología y la Historia de las Religiones, es necesario y preciso delimitar unas líneas de indagación que pretendan ser enmarcadas dentro de las Teorías de Alienación de Bertolt Brecht, siendo el enfoque intertextual y dialógico, con claras influencias de Historia de las Religiones, el que impere en el presente estudio.

En las hipótesis planteadas se ha asumido como parámetro de exploración la aportación teórica de Joseph Campbell (1993, 2000, 2011), Ioan P. Culianu (1999), Bertolt Brecht (2001), Robin Wood (2002) y Julio Trebolle (2008). A estos sumaremos otros cuya relevancia en estos menesteres es evidente, aunque no sistemática ni pormenorizada.

La juventud del cinema, así como la repetición continuada de los temas estudiados en lo referente a las películas de Hitchcock, conllevan la ausencia de un marco epistemológico relacionado con los estudios simbólicos y de la tradición en el cine de Alfred Hitchcock. Ello ha hecho que las herramientas necesarias para poder desentrañar significados esotéricos del cine de Hitchcock hayan sido fuentes directas (Biblia), motivos y referencias empleadas en otras disciplinas (tales como Filología Hebrea e Historia de las Religiones) y que muchas de ellas rara vez han sido aplicadas a las películas. Con el pasar del tiempo y la inclusión del cine en el mundo de la Universidad, distintas disciplinas de diversa índole han comenzado a incorporar sus metodologías de estudio y análisis al objeto fílmico. Numerosas son las fuentes en las que me he basado para poder seguir construyendo una línea teórica. Aunque el campo de estudio aquí trabajado rara vez encuentra textos específicos al respecto, todo está interconectado a la hora de realizar cualquier análisis fílmico y prácticamente todo, por tanto, ayuda a profundizar en el complejo mundo simbólico de las películas. Y es que, tal y como recuerda el Profesor Julio Trebolle, “lo representado en la obra de arte, no sólo remite a algo sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite” (Trebolle, 2008: 125). Las películas son un claro exponente que confirma esta afirmación. Sin embargo, siguiendo la línea defendida y mantenida por el profesor Trebolle, “hemos perdido la sensibilidad para percibir la conjunción de estas artes en la interpretación clásica o medieval de la tradición bíblica” (Trebolle, 2008: 13). Éste es uno de los aspectos que persigue esta investigación: servir de semilla para todos aquellos interesados en este tipo de conocimientos y seguir abriendo puertas que

permitan continuar profundizando en elementos no sólo bíblicos sino de mayor espectro esotérico y simbólico.

Eugenio Trías se acercó de manera profunda a este tipo de perspectiva desde la disciplina de la Filosofía. En 1982 publicó un ensayo titulado *Lo Bello y lo Siniestro* (Trías, 1982). En su tercera edición (Trías, 1998) el autor reflexiona sobre estas categorías estéticas en varios productos artísticos y filosóficos, desde los cuentos de E.T.A. Hoffmann hasta la Tragedia Griega y Freud, pasando por el nacimiento de Venus y la película *Vertigo* de Alfred Hitchcock. Este texto supone el germen a partir del cual el filósofo escribirá y publicará en 1998 su libro *Vértigo y Pasión* (Trías, 1998), donde amplió sus reflexiones concentrándose en la película que le da el título. En dicho libro el filósofo medita, además de sobre las categorías estéticas de lo bello, lo sublime y lo siniestro, sobre el uso del color, el final del film, los personajes, la pasión. Para él, si la primera parte del film es bella (la cual él delimita en el momento en el que Judy escribe su carta y nos confiesa su participación en los hechos y la realidad de los mismos) la segunda es sublime y “precipita este maravilloso film en los abismos de la tragedia” (Trías, 1998: 97).

En los años sesenta Miguel Rubio explicó en un artículo aparecido en el número 156 de la revista *Film Ideal*, que por esos años se estaba produciendo una “nueva revalorización de la obra de Hitchcock” (Rubio, 1964: 756); y lo cierto es que esta revalorización continúa hasta el momento presente. El crítico resaltaba ya en esos años que

“Sólo así puede ser comprendido Hitchcock, pues el director británico es una personalidad solitaria, un artista comprometido con un empeño personal, fuera de toda corriente o de todo grupo. Si no tenemos en cuenta ese punto de vista se nos escapa, porque una interpretación de sus obras siempre resulta difícil, endiabladamente difícil” (Rubio, 1964: 756).

Miguel Rubio apuntaba a uno de los aspectos sobre los que se sustenta el presente trabajo de investigación, y se refiere al fundamental papel del espectador como sujeto activo en la mayoría de las películas de Hitchcock. Éstas están plagadas de símbolos y sentidos que requieren de la presencia directa de aquél que las contempla: “Hitchcock ha cambiado el sentido de la narración. Ha hecho del espectador su verdadero protagonista” (Rubio, 1964: 757).

Años después, tras numerosos artículos y diversas publicaciones, *Contracampo* se dibuja como texto de referencia en España para las cuestiones que aquí nos ocupan,

estableciendo como punto de partida una relectura de las películas de Hitchcock (y sobre la cual seguirán trabajando posteriormente Jesús González Requena y Juan Miguel Company, por citar sólo dos ejemplos), en claro contraste con los rasgos que describen y configuran, teóricamente, las películas del llamado Cine Clásico. En el número 38, Vicente Sánchez Biosca expone una serie de puntualizaciones sobre el cinema de Hitchcock que también ayudan a clarificar el escenario/las ideas de partida de esta investigación. Biosca se remite a J.F. Tarkowsky,

“Quien ya apuntaba que el trabajo del realizador británico va encaminado a deshacer el tópico y a jugar con el espectador, deslexicalizando los lugares comunes de la narración narrativo-dramática al uso; Hitch operó intertextualmente con sus códigos (decepción de expectativas, formulación de signos engañosos)” (Biosca, 1985: 14).

Para Biosca, de una manera u otra, ya Bazin, Truffaut e incluso el mismo Hitchcock habían llegado a la definición de la película de acuerdo con el punto de vista del mirón y habían apuntado sus semejanzas con la posición del espectador en el cine. Acertadamente expone Biosca que “el mejor cine clásico se adelantaba siempre al deseo –incluso al deseo masoquista– del espectador–. Aténgase a las consecuencias el espectador: no se es impunemente mirón” (Biosca, 1985: 14).

Es este juego con el “mirón” lo que permite rastrear y ahondar en las piezas del puzzle y encajarlas, no exclusivamente como aparecen en pantalla, sino dándoles forma bajo los parámetros teóricos ya expuestos y desarrollados previamente por Hitchcock en sus anteriores películas; todos ellos bajo la perspectiva de un católico inglés, a medio camino entre la Era Victoriana y el siglo XX.

En el mismo número monográfico de *Contracampo*, Santos Zunzunegui hace hincapié, a su vez, en el papel que desempeña el espectador en las películas de Alfred Hitchcock y explica que

“Mostrar se convierte, así, tanto en poner físicamente al espectador en el lugar del que mira, como tener un lazo significativo que nos permita identificarnos con lo mirado, antes que con el personaje desde cuyo <locus> se observa la escena; la identificación, entendida en un sentido amplio, tiene que ver, sobre todo, con el hecho de que el espectador sea capaz de encontrar <en el relato> un lugar habitable, que le permita cubrir la función que Barthes definía con el aforismo siguiente: <soy aquél que ocupa el mismo lugar que yo>” (Zunzunegui, 1985: 38).

Gavin Elster, Judy Barton y Alfred Hitchcock juegan con Scottie y, por ende, también con nosotros, siendo todos parte activa de la trama. El engaño del que el detective es objeto y víctima también es aplicado al espectador más de lo que parece. El sufrimiento –el de Scottie y Midge–, ese planteamiento de la melancolía como eje vertebrador del camino vital del ser humano, es también el nuestro.

Para Juan Miguel Company y Vicente Sánchez Biosca (“La imposible mirada” en *Contracampo*) “el eje vertebrador de *Vertigo* es el ojo” (Company y Biosca, 1985: 48), residiendo “la clave del film en la mirada” (Company y Biosca, 1985: 49). Un síntoma inequívoco se encuentra en los títulos de crédito diseñados por Saul Bass, donde el ojo (y la mirada) es el primer elemento que es presentado en escena. Ambos autores defienden en su artículo que

“Si la mirada de Scottie busca insistentemente a Madeleine, ésta no se la devuelve. Su mirada, vacía como la de una visionaria en ocasiones, reclama en otras un punto de fuga que escapa la visión de Scottie. De este modo, en las secuencias dialogadas, Madeleine no mira al vacío (hacia su interior), tampoco a Scottie (lo que cerraría el círculo), sino fuera de campo. Y este <off> sin continuidad, reiteradamente evocado, es sin duda el lugar del espectador. El espectador es el único destinatario de las miradas de Madeleine” (Company y Biosca, 1985: 51).

Madeleine traspasa la barrera del tiempo y el espacio para interpelarnos, atraparnos y llevarnos por los mismos caminos por los que lleva a Scottie.

“Lo dicho viene a subrayar, una vez más, la no identidad mirada fílmica/punto de vista, pues, si bien hemos adoptado el punto de vista de Scottie, la enunciación proclama siempre su autonomía (Hitchcock siempre tuvo esto presente)” (Company y Biosca, 1985: 52).

Es más, al igual que el demiurgo de toda esta pantomima (esto es, Gavin Elster), Hitchcock utiliza distintos mecanismos (los cuales se explicarán en profundidad en el apartado correspondiente), que precipitan la tajante fusión de puntos de vista entre Scottie y el espectador. Company y Biosca añaden que “la segunda parte del film se articula como inversión de la anterior por una discordancia entre la mirada demandante de la carnal Judy y la absorta de Scottie” (Company y Biosca, 1985: 49).

Hipótesis central en el presente estudio es la escena de la pesadilla. A este respecto Company y Biosca apuntan que

“La pesadilla se ha tornado una trampa: como discurso que emerge del inconsciente, no plegado a las convenciones narrativas del punto de vista, el sueño permite emitir marcas de enunciación atribuyéndolas al mismo tiempo al personaje (a su inconsciente), encubriéndolas en el desdoblamiento del sujeto que caracteriza a aquél. Ya habíamos dicho que mirada y punto de vista no coinciden nunca mecánicamente con Hitchcock, pero, ¿qué mejor manera que encubrir la primera que asignársela, mediante el subterfugio del sueño, al propio personaje?” (Company y Biosca, 1985: 47).

Company y Sánchez Biosca resaltan una cuestión fundamental, otro de los gérmenes de toda la investigación que sigue y es que

“Todas estas audacias parecen confirmar que *Vertigo* es un film atrevido. Su osadía radica particularmente en la planificación, cuyo lema es poner en escena aquello que el espectador no puede interpretar, sembrar el texto de signos cuya producción de sentido el espectador debe operar retrospectivamente. Tal vez por ello, sea éste el modelo de film que reclame una segunda visión” (Company y Biosca, 1985: 50).

Las reflexiones en torno a Hitchcock y su cine no se estancan, sino que en años posteriores han seguido proliferando, y distintos autores continúan investigando diversos aspectos sobre su cinema. José Luis Téllez propone un nuevo punto de vista centrándose en la banda sonora de *Vertigo* compuesta por Bernard Herrmann. Otra perspectiva en términos cinematográficos, tomando a Hitchcock y *Vertigo* como paradigma, es la que hizo Jesús González Requena, y cuyo libro *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (Jesús González Requena, 2006) nos sirve para mostrar aquí, a modo de resumen, las teorías de Requena sobre Alfred Hitchcock desarrolladas durante años, y que ya había comenzado a perfilar en sus artículos en *Contracampo*. Como apunta el título, el análisis que sobre *Vertigo* se hace no sólo se limita a la película en sí, sino que Requena la utiliza como modelo para desarrollar sus teorías sobre el cine manierista. El autor se centra en el cine norteamericano explicando que hay que *reconocerle* (al cine norteamericano),

“En esa misma medida, como una experiencia de creación estética de fecundidad equiparable, por ejemplo, a la del Renacimiento italiano. Se habló, en un primer momento, de la mistificación ideológica; el relato fílmico clásico era leído entonces como un fenómeno ideológico destinado a encubrir la realidad de la exploración más tarde, desde un punto de vista más próximo al análisis textual —nos referimos a las corrientes analíticas que tenían por referencia a la Ronald Barthes y a Jacques Derrida—, se acusaría al cine clásico de configurar” (571); “una semejante tendencia —a

la vez práctica y analítica– a su deconstrucción. Se trataba, en todos los casos, de deconstruir su mecanismo para sacar a la luz la verdad de su artificio” (573). “Está explícitamente relacionado con el poder fascinador de ese cine, con su capacidad de movilizar el deseo del espectador a través de los más intensos y apasionados procesos de identificación” (568). “(el efecto diegético): todos los mecanismos condujeron a la <invisibilización> simultánea de la presencia de la cámara y del espectador (→ accede al universo diegético)” (Requena, 2006: 579).

Requena también se detiene en reflexiones sobre la construcción del deseo y la movilización de éste en términos de visionado y hace, como veremos a continuación, anotaciones sobre el mito y el universo semántico,

“–pues si sin duda todo mito tiene por objetivo mantener vivo un universo semántico –y axiológico– constante y, en esa misma medida, sincrónico, no es menos cierto que, a la vez, asume ese objetivo como una tarea necesariamente temporalizada” (569). “Las funciones que Propp asimila en el cuento maravilloso no son meros operadores lógicos: son, en primer lugar, <actos, conductas, acciones> y por eso necesariamente, deben <llevarse a cabo en el tiempo, y no pueden ser apartadas de él>” (Requena, 2006: 570).

Es interesante mencionar y proyectar en la película las funciones establecidas por Vladimir Propp en los cuentos, no sólo en los relatos cortos, sino también en las narraciones en general. Hay que recordar que no todas estas funciones han de repetirse de idéntica manera en todos los casos ni en todos los cuentos-narraciones, lo cual conduce a establecer relaciones también con el llamado *Inconsciente Colectivo* acuñado por Carl Jung. Dichas semillas ven su germinación y crecimiento en películas tales como *Vertigo*, con el deseo como elemento potenciador de pulsiones e identificaciones. Todo este imaginario y funciones se cumplen mediante la eficacia defendida por Requena, quien asegura que es “una eficacia, entonces, que se demuestra ligada a la certeza con la que el espectador reconoce en el relato –a través del proceso de identificación– su propio deseo” (Requena, 2006: 569).

Sobre el Cine Clásico, Requena señala, entre muchos otros, estos aspectos que destacamos a continuación:

“El alejamiento del cine de Hollywood de las exigencias de verosimilitud realista y su adopción masiva de la fórmula de los géneros era parte necesaria de su tendencia a la producción de relatos simbólicos, de índole mítica” (565). “El espacio fuera de campo y la elipsis temporal se constituyen en dos de las herramientas esenciales del texto clásico” (566). “El espectador del film clásico es el sujeto del inconsciente. Y para que ello sea posible, es necesaria la

deslocalización de su yo visual: el desplazamiento, en la experiencia del visionado del film, del plano –imaginario– de la mirada, al plano simbólico del sentido. No hay más que ficción en lo que las imágenes del relato le ofrecen, padece una experiencia emocional que escapa a su control. Y confrontado a tal paradoja –que algo que no sería más que un conjunto de imágenes de ficción, artificiales, construidas, pueda desencadenar en el tan incontrolado proceso emocional–, opta por denunciarlo como impostura; (posición) racionalizadora –del YO, de una consciencia que se defiende de su inconsciente–; desencadenamiento emocional que provoca en su espectador y que se escapa al control de su yo consciente” (Requena, 2006: 573).

Es en los años cincuenta, cuando se produce el decaimiento de dicho cine clásico (el de los años 30, 40 y 50) y comienza lo que Requena llama Cine Manierista y que se caracteriza principalmente por “el término <manierismo>, pues su desplazamiento con respecto al sistema de representación clásico no se produce nunca en términos de ruptura, sino más bien en los de diseminación” (Requena, 2006: 567). Según Requena,

“Las grandes formas narrativas como los procedimientos de escritura que caracterizan al film clásico (nuevo sistema de representación). Hay un debilitamiento de la densidad simbólica; la cámara se ubicará ahora no allí donde el acto muestre la densidad de su sentido sino, por el contrario, allí donde más se acentúe su ambigüedad, en el lugar desde donde pueda disolverse como espejismo. Por ello, su nueva posición ya no será garante, como sucediera en el relato clásico, de la verdad o la mentira del personaje. Bien por el contrario, conducirá al espectador a la experiencia del engaño, a la duda insistente sobre la verdad o la mentira de sus gestos y actos (en sus sucesivos y potencialmente ilimitados juegos de espejos [Sirk, Welles, Hitchcock])” (Requena, 2006: 568).

Depende todo ello también del género en el que se inscriba la historia; esto es, cómo queramos contar una misma historia. Por el contrario, para Requena, “hemos visto cómo esto tiene lugar en el cine de Hitch a través de la adopción sistemática del punto de vista de uno u otro personaje: con él, desde el lugar de su yo, de su mirada, es convocado a compartir sus espejismos” (Requena, 2006: 568).

A raíz de lo anteriormente expuesto y de manera expresa, Requena habla de Bertolt Brecht. Para el profesor, “no se trata, por tanto, del explícito distanciamiento que, al modo brechtiano, ensayarán los cineastas europeos” (Requena, 2006: 570).

Paralelamente a Requena, José Luis Castro de Paz publica tres libros sobre Alfred Hitchcock: *El Surgimiento del Telefilme* (1999), *Alfred Hitchcock: Vértigo/ De entre los Muertos* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000). En el texto referente a su producción cinematográfica y televisiva, Castro lleva a cabo un estudio genérico sobre las películas

del director británico. Castro también se hace eco de la ingente cantidad de escritos que estudian el cinema, sobre todo el de su etapa americana, puntualizando que

“Hasta tal punto es prioritaria la atención que suscita desde los años 60 (el estudio de Hitchcock), que el estudio de los más destacados trabajos consagrados al director británico se ha convertido en un territorio privilegiado para reflexionar sobre la evolución de la teoría e historiografía cinematográficas a lo largo del citado periodo” (Castro de Paz, 2000).

Castro continúa un itinerario de estudio que ya hemos visto presentada por otros autores en líneas anteriores, que es la de Alfred Hitchcock como director innovador y rompedor de las tendencias clásicas previas a su cinema. Para Castro, el funcionamiento del cine en el que se insertan las películas de Hitchcock es el

“Lugar donde se manifiesta en grado máximo ese progresivo resquebrajamiento del modelo clásico (ver Requena); a su vez el autor considera (21) relevantes historiadores y analistas, una serie de principios interrelacionados entre sí parecen aproximarlos a la hora de caracterizar el funcionamiento del modelo: la ocultación del trabajo de enunciación –la imperceptibilidad de la mediación lingüística– bajo el (aparente) fluir de los acontecimientos narrativos, el dominio de la narración sobre el discurso, la permanente disposición del montaje –entendido aquí, veremos, como <lugar de enunciación>– a plegarse a las necesidades del relato, la transitividad, relacionabilidad e invisibilidad de los significantes (visuales y sonoros) al servicio de una lógica narrativa causalmente motivada. David Bordwell, por ejemplo, señala que el <classical style> ha de definirse como un limitado número de recursos técnicos que la narración utiliza para la retransmisión por parte de la trama de la información de la historia” (Castro de Paz, 2000: 19).

José Luis Castro de Paz también hace hincapié en la construcción del deseo mediante los significantes empleados y la gramática fílmica desarrollada por Hitchcock, quien,

“Movilizando dichas estructuras deseantes (en la narración) por medio de un cada vez más complejo dominio del montaje, permite al cine superar un primer estadio <mostrativo> – enraizado en la propia condición <fotográfica> del cinematógrafo– y en el que únicamente funcionarán registros narrativos a partir de apoyaturas externas” (Castro de Paz, 2000: 19).

Confirma su postura agregando que la

“Escritura se <ocultará> bajo los dictados del relato, gestionando tanto el saber del espectador, – y, por consiguiente, su deseo (28). El deseo – <ese cierto proceso mental natural> del que hablara André Bazin– se halla, como ya se ha indicado, en la base del funcionamiento de dicho

sistema. El montaje analítico responde al deseo del espectador de ver cada acontecimiento narrativo en su esencia. Como señala Sánchez-Biosca, <el deseo de ver se formula dentro de los cauces de la diégesis y ésta domina y encubre o, mejor, regula la fragmentación>” (Castro de Paz, 2000: 26).

Castro de Paz recuerda la postura de Bazin, quien

“Niega a Hitchcock un lugar en la vanguardia del cine americano ya que <no ha aportado nada esencial, desde 1941, a la dirección cinematográfica>, para señalar, algún tiempo después, que <Hitchcock no aporta nada sobre lo esencial (Welles tampoco, por otra parte) sino que lo usa de manera diferente> (Castro de Paz, 1999: 42).

Dado que la producción en el extranjero es ingente e inabarcable, aquí me limito a resaltar la obra de Robin Wood *Hitchcock's Films Revisited* (Wood, 2002), donde hace una selección de películas e incluye todas las de la etapa americana del director. Wood realiza esta segunda versión del libro, la que he consultado para la presente investigación, donde añade, además, tres producciones británicas, a saber, *Blackmail* (*La Muchacha de Londres*, 1929), *39 steps* (*39 Escalones*, 1935), *Young and Innocent* (*Inocencia y Juventud*, 1937). También se centra en hacer un análisis más exhaustivo, relacionado con las ideologías y los estudios de género, sin olvidar el concepto “autor” ni la Psiquiatría (sobre todo centrándose en Freud). Continúa en esta segunda versión sin hacer referencia a la religión. Anota en algún momento, como en realidad hacen la mayoría de los investigadores, el catolicismo de Hitchcock, recordando la repetida frase del director a este respecto.

A pesar de los numerosos libros en torno a la obra del director británico, no todo está dicho. Como apunta Wood,

“The critic’s task is to discover great Works and explicate their significance, acting as a mediator between the artist and the less educated, less aware public; great Works of art are produced by great artists; the interest-degree of success or failure, finding 20 years later, that I have more to say about Hitch, and missing to discuss some of the films”¹³ (Wood, 2002: 2).

¹³ “La tarea del crítico es descubrir las grandes Obras y explicar su significación, actuar como mediador entre el artista y el menos educado, menos consciente, público; las grandes Obras de arte son producidas por grandes artistas; el grado de éxito o fracaso al encontrar que, 20 años más tarde, tengo más cosas que decir sobre Hitchcock, y más que seguiré obviando al debatir sobre algunas de sus películas.”

En lo referente a la Religión,

“Hitchcock’s catholic apologists, I Word assert that the major limitation of his work is defining limitations, of which its peculiar force and distinction are the corollary –is the relative weakness within it (in a film like *Frenzy*, the almost total absence) of the religious impulse as I have sought to define it. I threw out above a reference to Pasolini: Hitchcock’s achievement seems to me decidedly superior, yet it lacks precisely the quality that gives Pasolini’s work its (very intermittent and compromised) distinction, the sense of wonder”¹⁴ (Wood, 2002: 14).

En el ambiente de las películas del director inglés, lo que se lee en ellas, no hay señal del dios católico. Sí que hay rastros de, recordando a Pasolini –tal y como hace también Wood–, la imposibilidad de negar que se tienen 2000 años de historia a las espaldas. Toda esta influencia sí aparece en las películas de Hitchcock; influencia que en las páginas que siguen intento demostrar.

Wood une dichas reflexiones al marxismo, al cual dice se había convertido diez años antes de la revisión de este libro. Dice de esto que “I can also already read the reviews: after his shaky conversión to marxism ten years ago, Wood has now converted more abruptly to Christianity”¹⁵. Para él,

“The marxism dissociated itself from all forms of orthodox or organized religion; it seems to me now that Marxism’s major limitation, which has to be seriously confronted, is its lack of interest in religion experience”¹⁶ (12). “Hitchcock generally knew why he wanted to place his camera where he did, why he wanted to move it, why he wanted to cut, why he wanted his actors to move in certain ways, turn their heads at certain moments, speak their lines with certain innovations”¹⁷ (Wood, 2002: 20).

¹⁴ “Los apologistas católicos de Hitchcock, mediante mi palabra afirmo que la principal limitación de su trabajo es definir sus limitaciones, de las cuales su fuerza peculiar y su distinción son el corolario –es la relativa debilidad en ellas (en una película como *Frenzy*, la práctica total ausencia de ésta), del impulso religioso tal y como yo lo he buscado para definirlo. Recurro a Pasolini para explicarme: el logro de Hitchcock me parece decididamente superior, y aún así le falta precisamente la cualidad que da al trabajo de Pasolini (muy intermitente y comprometido) distinción, y el sentido de la duda.”

¹⁵ “Puedo ya también leer las críticas: después de una débil conversión al marxismo hace diez años, Wood se ha convertido ahora de manera abrupta al cristianismo.”

¹⁶ “El marxismo se disasoció de todas las formas de ortodoxia o religion organizada... me parece ahora que la principal limitación del Marxismo, la cual ha sido seriamente confrontada, es su falta de interés en la experiencia de la religion.”

¹⁷ “Generalmente Hitchcock sabía por qué quería colocar la cámara en un lugar determinado, por qué quería moverla, por qué quería cortar, por qué quería que sus actores se movieran de determinada manera, volviesen sus cabezas en momentos dados, decir sus líneas con ciertas innovaciones.”

Centrándose y centrándonos en *Vertigo*, Wood apunta que “Narcejac’s cherished surprise solution –the whole raison d’être of the book– is revealed to us in one of the cinema’s most claring <alienation effects>, about 1/3 of the way through the film”¹⁸ (Wood, 2002: 108), haciendo referencia al concepto de alienación que venimos citando y que desarrollaremos más adelante.

Hay una tendencia a analizar el suspense, el asesinato, las mujeres rubias, la vida privada de Hitchcock en las investigaciones que se publican, olvidando que

“In Hitchcock they (the characters) become entirely acceptable representatives of the human condition, who we are permitted to regard –for all their weaknesses and limitations– with respect and sympathetic concern: no question here of any failure of awareness of human potentiality varies from a simultaeous awareness of the inmense value of human relationships and their inherent incapabilty of perfect realization”¹⁹ (Wood, 2002: 109).

En este texto explícitamente dedicado a *Vertigo*, Wood destaca que

“The sensation (vertigo) has been explained, I believe, by psychologists as arising from the tension between the desire to fall and the dread of falling in any case, we, with Scottie, are made to understand what it feels like to be so near death, and to have death made so temptingly easy, yet so terrifying, a way out of pain and effort to live, he must hold on desperately to the gutter, his arms and body agonizingly stretched, his fingers strained”²⁰ (Wood, 2002: 110).

Lo aquí expuesto es fundamental en términos diegéticos y simbólicos, más allá de lo que afirma Wood, tal y como demostraré en el apartado correspondiente. Uno de los rasgos que él más analiza es la representación que de la mujer hace Hitchcock. Dejando a un lado la literatura que se ha venido produciendo en torno a Hitchcock

¹⁸ “La apreciada solución sorpresa de Narcejac –la total razón de ser del libro– se nos revela en uno de los <efectos de alienación> más claros del cine, a un 1/3 de la película.”

¹⁹ “En Hitchcock, ellos (los personajes) se convierten plenamente en representaciones aceptables de la condición humana, a quien se le permite contemplar –por todas sus debilidades y limitaciones– con respeto, empatía y simpatía. No se cuestiona aquí ninguna deficiencia en la conciencia de la pontencialidad humana (la cual) varía de una conciencia simultánea del inmenso valor de las relaciones humanas y la incapacidad inherente a ésta para su perfecta realización.”

²⁰ “La sensación (vertigo) ha sido explicada, creo, por psicólogos, como el incremento de la tensión entre el deseo a caer y el temor a la caída... en cualquier caso, nosotros, con Scottie, somos forzados a comprender lo que se siente al estar tan cerca de la muerte, y presentar la muerte de manera tan tentadoramente fácil y cercana, y aún así tan terrorífica; es una forma para escapar del dolor y del esfuerzo de vivir, y él debe agarrarse desesperadamente al canalón, sus brazos y cuerpo agónicamente estirados, sus dedos retorcidos de esfuerzo.”

desde que Spoto, en connivencia con Tippi Hedren, escribió sobre el carácter insano y obsceno del director en su relación con el sexo femenino, Wood había realizado mucho antes interesantes y pormenorizadas reflexiones en torno a la mujer. Pero el carácter científico de estos escritos impidió que alcanzasen resonancia a nivel popular, como sigue sucediendo con todos aquellos textos razonables, coherentes y dignos. Y ello hace que la percepción de las películas del director británico por parte del público en general sea en muchas ocasiones sensacionalista, ni siquiera sujetos a una realidad que, aunque carente de importancia *per se*, desvirtúa el significado profundo de sus películas. A este respecto Wood centra sus reflexiones en torno a los personajes interpretados por mujeres en *Vertigo* y señala que

“Midge: the kind of sexuality she represents is suggested by her Smart sex-chat about corsets and brasseries, she reduces everything to the same matter-of fact level. Yet one senses already a discrepancy between what she is and what she might be; one could say that the rest of the film defines why she broke it off (the engagement)– where Midge is an entirely quantity, Madeleine is surrounded by an aura of mystery”²¹ (111). “We see her only as Scottie sees her (her sexuality). Madeleine is so much erotic because of this combination of grace, mysteriousness, and vulnerability. She is from the start the representative of another world, of experience beyond the grasp of the cards-on-the table reality of Midge; she is presented as a dream; she is continually associated with death. Judy, in fact, has now taken over from Midge in some respects: it is she, now, who fights, as unsuccessfully as Midge, to keep him in the <real> world”²² (Wood, 2002: 113).

Wood también explica sus puntos de vista puesto que

“We are in fact by this time so thoroughly identified with Scottie that we share his shock, and the resulting sense of the helplessness, even the responsibility. Again the posy (suggestive of a tight, unnatural order) desintegrates in the dream Hitchcock uses cartoon –crude cartoon at that–

²¹ “Midge: la clase de sexualidad que ella representa se sugiere en el inteligente diálogo que mantiene sobre los corsés y los sujetadores, ella lo reduce todo al mismo nivel de realidad. Sin embargo, ya se percibe una discrepancia entre lo que ella es y lo que pudiera llegar a ser; se puede decir que el resto de la película define por qué ella rompió (el compromiso) – donde Midge es completamente real, Madeleine está rodeada de un aura de misterio.”

²² “Nosotros solo la vemos como Scottie la ve (a Madeleine, su sexualidad). Madeleine es tan erótica como consecuencia de esta combinación de gracia, misterio, y vulnerabilidad. Ella es desde el principio la representante del otro mundo, de la experiencia más allá de la realidad tan terrenal de Midge; es representada como un sueño; está continuamente asociada con la muerte. Judy, de hecho, ha relevado a Midge en algunos aspectos: ella es ahora quien lucha, de manera tan poco exitosa como Midge, por mantenerle en el mundo <real>.”

to show it: the image of the real flowers turned to paper flowers suggests that the possibility that the whole Madeleine ideal is a fraud is already night marishly present in Scottie's subconscious"²³ (Wood, 2002: 117).

El autor también hace referencia a la pesadilla en la que

"In his dream he achieves identity with Madeleine (first by sinking into her grave, then by falling onto the roof). He wants to die in her place, or to join her in death; but looking back we can see his whole attraction to her as a matter of identification –the desire fo annihilation, the continued use of subjective technique during the nightmare serves both to render Scottie's sensations (hence his breakdown) directly comprehensible, and to make us experience the logical outcome of our identification with his basic driving impulse"²⁴ (Wood, 2002: 118).

Wood escribe sobre una escena que, en términos esotéricos (como se verá posteriormente en esta investigación) es fundamental y definitoria, y que representa un vínculo claro con la tradición "the scene in the mental home in which Midge tries to break through to a Scottie completely withdrawn into melancholia makes us view him objectively, look in the face the condition into which his alienation from reality has led him"²⁵ (Wood, 2002: 118).

Siguiendo la escuela aristotélica en torno a la configuración y significación del alma, Wood apunta que

"In a sense, it is Madeleine who is the more <real> of the two, since in Madeleine all kinds of potentialities completely hidden in Judy find expression. The pretense was that Carlota was taking possession of Madeleine; in reality, Madeleine has taken possession of Judy. The

²³ "De hecho, en este punto estamos tan profundamente identificados con Scottie que compartimos su shock, y la consiguiente sensación de desvalimiento, incluso la responsabilidad. Una vez más, el ramillete (el cual sugiere un orden tenso y forzado) se desintegra en el sueño en que Hitchcock utiliza dibujos animados –dibujos vulgares– para mostrarlo: la imagen de las flores reales que se han convertido en flores de papel, y que sugieren que la posibilidad de que el ideal de Madeleine es un fraude está presente en el subconsciente de Scottie."

²⁴ "En su sueño él une su identidad con la de Madeleine (primero hundiéndose en la tumba de ella, después cayendo sobre el tejado). Él desea morir en lugar de ella, o unirse a ella en la muerte; pero volviendo la vista atrás podemos ver toda esta atracción hacia ella como un hecho de identificación –el deseo por la aniquilación, el uso continuado de técnicas subjetivas durante la pesadilla nos sirve para reproducir las sensaciones de Scottie (su crisis nerviosa, por tanto) directamente comprensibles, y hacernos experimentar el lógico resultado de nuestra identificación con sus básicas pulsiones (las de Scottie)."

²⁵ "La escena del sanatorio, en la que Midge intenta llegar a Scottie, quien está completamente hundido en su melancolía, nos permite verle de manera objetiva, ver claramente en su rostro la alienación de la realidad."

painfully limited, enclosed Judy, in fact, becomes articulate in Madeleine, whose potential reality to some extent validates the dream she represents. The theme of unstable identity is reflected in Scottie, the <wanderer> who is going to <do nothing> (identity in different names)”²⁶ (Wood, 2002: 123).

Como es evidente en la obra de muchos directores, Wood resalta que “(Hitchcock) nothing left to chance. From here (letter) on we shall be watching him as much as watching <with> him”²⁷ (Wood, 2002: 124).

Wood comienza, al igual que hace Eugenio Trías, a hablar de la segunda parte del film

“This last part of the film profoundly disturbing to watch, by a tension set up in the mind of the spectator between conflicting responses”²⁸ (125). 1st part: the dream to become real. 2nd part: the reality to become a dream. Hitchcock makes us aware of the painfulness of the relationships, the tension of which becomes a distillation of the tensions in all human relationships”²⁹ (Wood, 2002: 126).

Sobre final de la película, Wood expone su percepción

“The film ends with the magnificent image of Scottie looking down from a great height to where Judy has fallen: magnificent, because it so perfectly crystalizes our complexity of response. Scottie is cured. Yet his cure has destroyed at a blow both the reality and the illusion of Judy/Madeleine, has made the <illusion> of Madeleine’s death real. He is cured but empty, desolate. Triumph and tragedy are indistinguishably fused”³⁰ (Wood, 2002: 128/129).

²⁶ “En un sentido, es Madeleine quien es la más <real> de las dos, puesto que en Madeleine se encuentran ocultas todas las potencialidades que cobran vida y expresión en Judy. La pretensión era que Carlota era quien había poseído a Madeleine; en realidad, es Madeleine quien ha tomado posesión de Judy. La dolorosamente limitada y encarcelada Judy, en realidad se articula en Madeleine, cuya realidad potencial hasta cierto punto valida el sueño que representa. El tema de la inestable y cambiante identidad se refleja en Scottie, el <deambulador> que va a <hacer nada> (identidad bajo distintos nombres).”

²⁷ “(Hitchcock) no dejaba nada al azar. Desde aquí (la carta) estaremos viéndole tanto como viendo <con> él.”

²⁸ “Esta última parte de la película es profundamente perturbadora, como consecuencia de una tensión construida en la mente del espectador a partir de respuestas conflictivas.”

²⁹ “1ª parte: el sueño se hace real. 2ª parte: la realidad se convierte en un sueño. Hitchcock nos hace conscientes del dolor que encierran las relaciones, la tensión a partir de la cual se sintetizan todas las tensiones de las relaciones humanas.”

³⁰ “La película termina con la magnífica imagen de Scottie mirando abajo, desde una considerable altura, al lugar donde Judy ha caído: magnífica porque cristaliza perfectamente la complejidad de nuestra respuesta. Scottie está curado. Aún así, su cura ha destruido de un golpe la realidad y la ilusión de

Con esta afirmación Wood se une a los críticos que se mantienen en la indefinición (relativa) del final de *Vertigo*, expresando la situación anímica en la que se encuentra el personaje de Scottie, sin especificar la resolución que tomará ante el abismo que está contemplando.

Sobre el espectador y su participación en el desarrollo de la narración, el autor señala que

“Hitchcock used audience involvement as an essential aspect of the film’s significance. Together with its deeply disturbing attitude to life goes a strong feeling for the value of human relationships. Hitchcock is concerned with impulses that lie deeper than individual psychology, that are inherent in the human condition”³¹ (Wood, 2002: 129).

En lo referente a Leavis y la tradición, “Leavis’ own sense of tradition as a process in continuous transition, development, and transformation itself implies that evaluative criteria will never be quite the same from one generation to the next”³² (Wood, 2002: 42).

Hasta ahora se ha hecho una sucinta exposición de textos centrados en el cinema de Alfred Hitchcock. Junto a ellos se ha considerado oportuno ofrecer una selección de los principales escritos que también sirven de cimientos para la construcción analítica de la tesis y que aquí pretenden servir de somera introducción esotérica y filosófica a aquellas hipótesis que se desarrollarán posteriormente en el presente texto. La primera influencia que aquí presento es el libro *Imagen y Palabra de un Silencio* (2008) del profesor Julio Trebolle. Julio Trebolle explica que nuestra sociedad “ha perdido la sensibilidad para percibir la conjunción de estas artes en la interpretación clásica de la tradición bíblica” (Trebolle, 2008: 58). Aunque la apariencia simbólica haya desaparecido y, sobre todo, nuestra capacidad y formación para poder reconocerla y jugar con ella, sus raíces permanecen intactas, su materialización explicativa y no tanto

Judy/Madeleine, ha hecho la <ilusión> de la muerte de Madeleine <una realidad>. Él está curado pero vacío, desolado. Triunfo y tragedia se funden sin distinción.”

³¹ “Hitchcock utiliza la implicación de la audiencia como un aspecto esencial en el significado del film. Junto a la perturbadora actitud hacia la vida se presenta un fuerte sentimiento hacia el valor de las relaciones humanas. Hitchcock se refiere a impulsos que son más profundos que la psicología individual, que son inherentes a la condición humana.”

³² “El propio sentido de la tradición de Leavis como un proceso en continua transición, desarrollo y transformación, en sí mismo implica el criterio evaluador que nunca tendrá exactamente la misma forma de una generación a la siguiente.”

su proyección inconsciente, la cual sigue viva mediante el ejercicio del llamado *Inconsciente Colectivo*. Por ejemplo, el infierno, a pesar de la desacralización de la sociedad, sigue siendo representado como lugar de peregrinación del individuo y sus emociones. Orfeo aparece en un primer instante en el calendario humano del tiempo, y posteriormente lo hará en forma de Cristo, quien “arranca de los infiernos a la humanidad entera” (Trebolle, 2008: 80). El cine, en su elaboración y complejidad mítica, ayuda a olvidar la realidad infernal (*Sullivan’s Travels* de Preston Sturges [*Los Viajes de Sullivan*, 1941], *Hannah and her sisters* de Woody Allen [*Hannah y sus Hermanas*, 1986]). Pero Hitchcock, igual que Orfeo, paradójicamente, nos conduce y devuelve a las tinieblas, a la realidad de un teórico final feliz, alejándonos del supuesto delirio en el que el cine nos envuelve; y digo teórico final feliz porque Hitchcock se escuda en su educación judeo-cristiana, la cual inculca mediante sus relatos tradicionales, las historias con final feliz; tal y como apunta Trebolle, “un relato bíblico no puede terminar en la amargura y la desesperación o en la simple constatación del mal y del sufrimiento. Tiene siempre un happy end” (Trebolle, 2008: 81).

Sin embargo, detrás de los (aparentemente) finales concluyentes de sus historias, en realidad Hitchcock propone un debate constante y abierto de lo que la felicidad es. En el Hollywood clásico, al igual que en la Biblia, los relatos debían tener un final feliz: el triunfo del amor por encima de todas las cosas y los novios juntos y dichosos. Pero, ¿qué opción de ventura presenta Hitchcock? ¿Cuál es esa felicidad aparentemente planteada en *Vertigo*? ¿La muerte? ¿Volver con Midge? ¿La curación de Scottie de su enfermedad? ¿El nihilismo en su estado más puro?

Además de las influencias morales y conductistas de la Biblia en lo que a la narración y el individuo se refiere, “el cristianismo de los primeros siglos asimiló progresivamente los <misterios> griegos a los cristianos tanto en el plano teológico como en la representación iconográfica” (Trebolle, 2008: 79). Trebolle afirma que lo representado

“En la obra de arte, no sólo remite a algo sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite (85). La Biblia ha sido la dispensadora de los mitos, símbolos y arquetipos que conforman la base originaria de nuestra cultura occidental y es la que nos permite aproximarnos de modo más sencillo a los otros mundos culturales de la antigüedad y del presente” (Trebolle, 2008: 90).

Ésta es una de las tendencias de investigación que se exponen y que intento demostrar en las páginas que siguen. Los textos bíblicos y pre-bíblicos encierran y constituyen un “sistema de mitos, símbolos y ritos que explica y celebra el origen, el ser, el ritmo ordenado de la vida y su destino final. La metafísica y la epistemología (la teoría del conocimiento), sustituyen al mito” (Trebolle, 2008: 98).

El cine y, en el caso que nos ocupa, Alfred Hitchcock, se erige en arquitecto de los nuevos mitos del hombre, siempre bebiendo de las fuentes que el tiempo transporta consigo. El mito “engloba a toda la humanidad en una historia ejemplar a través de una figura arquetípica (no simplemente una historia en un lugar y en un tiempo determinados). Es el relato de una experiencia humana esencial, como la culpa” (Trebolle, 2008: 163).

Esta idea de la culpa cobra fuerza en el cine de Hitchcock. Y es que, tal y como se intentará examinar en las páginas que siguen, si en *Suspicion* (*Sospecha*, 1940) y en *The Lodger* (*El Enemigo de las Rubias*, 1926) la resolución de la historia cambiase y por tanto hubiesen sido los protagonistas quienes hubiesen cometido los asesinatos del relato, el sentido del film sería completamente distinto al actual, y ya no podría ser leído en términos de culpabilidad, como sucede ahora, sino bajo el prisma de la crueldad y la morbosidad. Críticos y autores se lamentan de la influencia de la fama de Cary Grant en la conclusión dramática de cualquier historia, impidiendo por tanto que el personaje interpretado por Grant fuese retratado como un asesino pues la audiencia lo rechazaría. Pero lo que es descrito por un buen número de investigadores como algo negativo a nivel cinematográfico (por impedir al director filmar la conclusión que él quería como consecuencia de la fama de su actor principal), oculta en realidad la construcción judeo-cristiana de historias, basadas éstas en el delirio del pecado y la realidad de la culpa, en lugar de la descripción de la maldad con el asesinato como única salida resolutive del discurso y de los personajes. No todos los espectadores son asesinos; pero sí todos los espectadores se mueven dentro de unos parámetros de comportamiento enraizados en la cultura, la sociedad, la religión y los mitos. Una vez más, será el deseo como herramienta de identificación el que dará sentido y dimensión a la relación entre el espectador y el mundo de, en este caso, Alfred Hitchcock.

Las raíces no sólo se encuentran y estancan en la Biblia (y similares), sino que siguen su camino a lo largo de los siglos hasta el momento presente. Ioan P. Culianu, en su obra *Eros y Magia en el Renacimiento* (Ioan P. Culianu, 1999), afirma que “las bases tecnológicas de nuestra sociedad parecen apoyarse en dos actividades humanas cuya

relación con las ciencias casi parecía insospechable: la religión y la guerra” (Culianu, 1999: 23). Culianu toma como paradigma el Renacimiento, constatando que

“Las operaciones fantásticas que conoce el Renacimiento son más o menos complejas: el eros es la primera que ya se manifiesta en la naturaleza, sin que intervenga la voluntad humana. La magia sólo es un eros aplicado, dirigido, provocado por el operador. La magia es una ciencia del imaginario; explora este imaginario con medios propios y pretende manipularlo más o menos según su voluntad. En su desarrollo máximo, <avanzando> con la obra de Giordano Bruno, la magia es un método de control sobre el individuo y los medios de comunicación, basada en el conocimiento profundo de las pulsiones eróticas personales y colectivas. Se puede reconocer en ella el antepasado lejano, no sólo del psicoanálisis sino también, y en primer lugar, del de la psicología aplicada y la psicología de masas” (Culianu, 1999: 22).

Y, desde finales del siglo XIX, tiene en el cine el principal medio manipulador y proyectivo. Este tramado de Magia y Ciencia que estudia Culianu es descrito por el autor como

“Magia y ciencia representan, en última instancia, la necesidad imaginarias; y el paso de una sociedad dominada por la magia hacia una sociedad dominada por la ciencia se explica, en primer lugar, por un cambio del imaginario la proporción entre consciente e inconsciente se ha modificado en profundidad, y nuestra capacidad para dominar nuestros propios procesos imaginarios se ha quedado en nada. Sobre todo para Platón” (24). “El sexo estaba en función de la política, esto es, traer al mundo servidores al Estado. Aristóteles sigue otras corrientes y une eros a procesos fisiológicos” (Culianu, 1999: 25).

En la película *Vertigo* se juega constantemente con el concepto de fantasma y ello hace que, paralelamente, se sugieran términos asimilados a esta idea. Culianu enumera muchas de estas nociones posibles en “operaciones fantásticas del Renacimiento: eros, Arte de la memoria, magia, alquimia y cábala práctica” (Culianu, 1999: 31).

Un aspecto que hay que resaltar de entre los que se van a analizar aquí es el del amor en términos propios de la Medicina clásica y medieval, manera como este sentimiento es descrito a lo largo de la película. A partir de Aristóteles los fenómenos eróticos “anormales” se asociaban con el síndrome de Melancolía, lo cual era así porque “el alma sensible estaba localizada en el hígado” (Culianu, 1999: 48). Culianu desarrolla en profundidad la considerada patología del Amor, que comenzó con

Aristóteles, siguió con Galeno y Santa Hildegard von Bingen, quien explicaba que “la voracidad sexual de estos enfermos y la consiguiente estructura ósea y física de los mismos (sólo el hombre)” (Culianu, 1999: 48). En el apartado correspondiente se procederá a desarrollar este aspecto en mayor profundidad.

Cierro el enfoque filosófico de este marco de referencia señalando los escritos de Eugenio Trías sobre *Vertigo* y *Pasión*. Tal y como se explicó en páginas anteriores, Trías escribió dos libros sobre la película de Alfred Hitchcock: *Lo Bello y lo Sublime* y *Vertigo y Pasión*. En ellos nos recordaba que el verdadero sujeto de la narración no es Scottie ni Midge, sino Judy,

“Que confiere sentido a todo el film desde su abrupta irrupción como detentadora de la verdad objetiva de lo que se nos está mostrando en imágenes a través de los ojos del detective Scottie” (21). “Cuando Judy se metamorfosea radicalmente en Madeleine, verde, color de la memoria (del pasado) y de la esperanza (de su rescate y resurrección)” (Trías, 1998: 22).

En la primera parte del libro el autor habla del cine de Hitchcock en general, muchas veces estableciendo puntos en común con *Vertigo*. Hace anotaciones sobre la naturaleza del deseo de Scottie e incluso explica el uso de los colores (Trías, 1998: 42), sin olvidar las categorías estéticas. Para él, las películas de Hitchcock son

“Tragicomedias en las que la ironía y el humor negro neutralizan la sobrecarga de terror y espanto que la locura o el absurdo pueden provocar: fuerzas ciegas que se erigen como poderosos mecanismos automáticos, o como *dei ex machina* que planean, dirigen e imparten su hegemonía siniestra sobre la película. El contenido es trágico pero no la <forma>. El punto de vista global del film es, en ambos casos, de alta perspectiva irónica: la que tiende a invadir y a contaminar todo el espacio reflexivo de la cinta en una conclusión relativa a la locura y al absurdo que se halla en la médula de nuestra vida. Y que subyace a nuestra existencia cotidiana (y sigue hablando a este respecto)” (Trías, 1998: 85).

Trías reflexiona en torno a la muerte y el planteamiento que de ésta hace el director británico en sus films

“La muerte es la cara oculta y sombría de todo despliegue irónico de belleza y majestad. Pero la muerte puede quedar, en virtud del rito sacrificial que el erotismo y la pasión instituyen, provisionalmente salvada y transfigurada hasta destilar significación y sentido. La muerte es, en principio, la anulación radical, absoluta, del sentido. Pero la pasión erótica tiene el poder cauterizador y hechicero que transmite, de forma mágica y alquímica, ese vacío en el esplendor

fetichista de la <ilusión> propia y específica de la belleza; y del erotismo pasional que a ésta acompaña” (Trías, 1998: 103).

En esta fusión entre la muerte y el deseo, el filósofo considera que “Hitchcock se entrega al rito sacrificial de metódica destrucción de la belleza que caracteriza a una de las más relevantes dimensiones del erotismo masculino” (Trías, 1998: 100).

La segunda parte se centra en *Vertigo*. Todos los planteamientos que Trías hace en torno al film suelen estar vehiculados en torno a la muerte, y algunas veces el deseo. Este deseo es muchas veces consecuencia de lo que el filósofo llama el “otro vértigo”: “el otro <vértigo> viene cuando Scottie pierde a su amor (muerte) y ello le llevará a un deseo/ansia de consumarlo” (Trías, 1998: 138). Scottie, más que ningún otro, representa la

“Ambivalencia trágica... querer y no querer <a la vez> arrojarse a un vacío que teme y le fascina, o que le ocasiona verdadero pavor y auténtico hechizo, contagiará a sus acompañantes de manera verdaderamente siniestra, su sentimiento, o les transfiera el lado, letal, tanático, convirtiéndose él en el involuntario espectador de una terrible caída en el vacío” (Trías, 1998: 164).

Scottie es el personaje que padece el mal de las alturas, en sentido real y metafórico. Pero en realidad todos los personajes “se hallan prendidos e inmantados por el pasado. El pasado absoluto y sin límites que se evoca en la escena de las secuoyas; el dominio de los muertos sobre los vivos lleva, pues, consigo el que ejerce el paso (próximo, remoto e indefinido) sobre el presente y el futuro de los personajes de la película” (Trías, 1998: 131).

Bien es cierto que todos los personajes están prendidos de seres de carne y hueso. Es Scottie el paradigma que

“Se halla prendido y prendado de un fantasma femenino que tan pronto se revela en toda su magnificencia como se evapora en la total irrealidad inane; a la cual <nihilidad> conduce, sin embargo, su propia revelación fascinante, ya que constituye una presencia que parece emerger del fondo absoluto de una tumba en la que yace, desde hace un siglo, Carlota Valdés” (146). “El detective, con el cuerpo de Madeleine en sus brazos, parece emerger de la profundidad del Averno, de un infierno amoroso, neptuniano, de donde extrae el cuerpo inane de una mujer mítica que alza hacia arriba. Scottie ha debido sumergirse en el agua para recortar a Madeleine. Su ritual de pasaje ha conducido de trayectos en forma de callejones, pasadizos, puertas que deben ser traspasadas en un tránsito por el fondo de las aguas del mar. Y el resultado ha sido el rescate y la salvación de Madeleine, tras su intento de suicidio ritual” (Trías, 1998: 150).

Hipótesis de trabajo

En su libro *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo* (Julio Treballe, 2008), afirma que “todos ellos (los mitos) se comunican entre sí sin atención al principio de géneros y estilos” (Treballe, 2008). Sentencia cumplida en cualquier forma de expresión artística, este mismo fundamento se reconoce también en el Cine. La semilla sobre la que se edifica la presente investigación y el motor que la sigue haciendo crecer es la evidencia de que la diégesis se construye en torno a parámetros y ejes filosóficos, simbólicos y esotéricos, perfectamente interiorizados por el individuo, aunque no siempre reconocidos, y mucho menos verbalizados. El cine se dibuja como arquitecto y transmisor de sabiduría, más allá de mitomanías y cinefilias estancadas en el glamour de lo superficial y el marketing.

Hipótesis 1

El final está rodado y aparece dentro de la película. El plano final en negro nos permite hacer el montaje de dicho plano y la última secuencia con la caída de John Ferguson al vacío precipitándose detrás de Judy.

Con respecto a la resolución final de los destinos de los protagonistas, ni espectadores ni estudiosos se ponen de acuerdo. Cada uno tiene una visión distinta: bien Scottie cae al vacío tras Judy, bien sigue una vida junto a Midge, bien se cura de todos sus males. Todos los autores a los que he consultado hacen referencia al plano negro con el que termina *Vertigo* y a la escena que el estudio obligó a Hitchcock a filmar, aquella en la que un curado John Ferguson Scottie vuelve a casa de Midge, donde ella le espera mientras escucha en la radio las últimas noticias: el boletín informa que Gavin Elster ha sido detenido, acusado del asesinato de su esposa Madeleine Elster.

Tal y como afirmo en este texto, el final está rodado y se visiona en la película. Siempre considerando la no gratuidad de los elementos en pantalla puestos deliberadamente por Hitchcock en cada escena, mi percepción a este respecto es que el cierre narrativo (y discursivo) de *Vertigo* se incluye en otro momento de su desarrollo y no donde sería normativo hacerlo, esto es, como conclusión final del relato. De igual forma que revolucionariamente en lo que a narración se refiere, Judy cuenta a todos la realidad de la trama mediante la escritura de una carta a Scottie (en realidad al espectador pues la carta nunca se entregó a su destinatario) a mitad de la trama, Hitchcock dio un paso más allá y además filmó y adelantó todos los sucesos que

quedaban por relatar en la segunda parte de su película. El final se rodó y está incluido dentro de la película. El director británico presentaba todos los elementos constitutivos de sus proposiciones discursivas en pantalla, aunque muchas veces juguetonamente enmascaradas.

Hipótesis 2

Hechos reales como referente narrativo en las películas de Alfred Hitchcock. El caso Carl Von Cosel como fuente de inspiración de Vertigo.

En el apartado correspondiente se explicarán hechos reales que han servido y han podido servir de fuente de inspiración creativa. De igual forma que es sabido que Hitchcock se basó en situaciones verídicas para crear varias de sus historias, se cree que el caso de Carl Tanzler fue conocido por el director y así se expondrá en las páginas que siguen.

El gusto de Hitchcock, muy abundante en su filmografía, por basarse, aunque remotamente, en hechos reales, me sugieren que es altamente posible que el director tuviese en mente un macabro hecho que tuvo como protagonista a un radiólogo alemán afincado en Estados Unidos llamado Carl Von Cosel, y cuyo caso fue tan famoso en su momento como el de Ed Gein (quien fue el referente para crear a Norman Bates). Los diversos documentales y textos que investigan la obra de Alfred Hitchcock siempre hacen referencia a Gein, caso real en el que *Psycho* y otras películas (*The Silence of the Lambs* [*El Silencio de los Corderos*, Jonathan Demme, 1991], por ejemplo) se basaron. Sin embargo, hay otro personaje real, el doctor Carl Tanzler (Cosel, 2008), que yo sepa no vinculado de manera pública al nombre de Hitchcock, y cuya historia tiene varios puntos comunes con lo narrado en *Vertigo*. A Hitchcock le encantaba leer este tipo de historias y conocer los hechos reales macabros que sucedían en el mundo real. Le gustaba basarse en ellos para dar a sus películas un carácter más cercano a la experiencia vital de sus espectadores: a título de ejemplo, *Rope* se basa en el asesinato experimental de un niño por parte de Nathan Freudenthal Leopold Jr y Richard A. Loeb en 1924. Es lógico, por tanto, considerar que Hitchcock conociese en profundidad el caso de Carl Tanzler, famoso en Estados Unidos durante los años 40, y le sirviese de inspiración para *Vertigo*.

Hipótesis 3

El Código Hays como parámetro de análisis y fuente de comprensión de Vertigo. Desarrollo y construcción del deseo en las películas de Hitchcock a partir del uso de elementos que se prohibieron en el Código Hays, al que Hitchcock también hubo de atenerse y, por otro lado, utilizar distintas estrategias para evadir la censura y mostrar lo prohibido.

Tomando el Código de Censura de 1929 (ver Apéndice 2), más conocido como Código Hays, como punto de partida, analizamos el deseo en *Vertigo* en base a las prohibiciones que se establecieron en el mismo para salvaguardar la salud mental y moral de los espectadores. Sin embargo, esos elementos vedados de facto en el Código, aparecen de distintas formas, más o menos manifiestas, en las películas de Hitchcock. El director desarrolla temas y situaciones vedadas en dicho Código. Frente a lo prohibido en el Código se encontraban autores que eran contrarios a éste y sus postulados, y que empleaban distintos recursos fílmicos y narrativos para burlar las imposiciones censoras, lo que es el caso también en *Vertigo*.

Las películas de Hitchcock, por los temas que tratan y por la manera como son contados, entran en la categoría que el Código denominaba *degradación del ser humano*. Dos pilares fundamentales sobre los que se asientan las narraciones de Hitchcock son los asesinatos y las relaciones amorosas entre tres personajes, en las que el adulterio está incluido. Para que estas historias fuesen aceptadas por la censura era necesaria la articulación de mecanismos valorados como positivos por los grupos eclesiásticos y censores, de tal forma que no acabasen prohibiendo esas relaciones a tres, o todo aquello que fuere susceptible de ser censurado. Estas estrategias que ayudaban a encubrir la presentación de temas peligrosos estaban generalmente estructuradas en torno al concepto de castigo. Cualquier rasgo de enviciamiento por parte de un personaje debía tener además sus consecuencias. En *Rebecca* el ama de llaves muere como resultado de su sexualidad, y el primo de Rebeca es reprendido y amenazado por la policía en su intento de chantaje al matrimonio De Winter. En *Notorious* Sebastian muere de mano de sus compañeros de partido, quedando Devlin y Alicia libres para poder seguir adelante con su relación. En *Dial M for Murder* (*Crimen Perfecto*, 1954), el marido que planeó el asesinato de su esposa es descubierto por la policía, quedando ella y su amante liberados para un futuro en común. En *Vertigo*, Judy muere. En todo caso, todo pecado o acción contraria a Dios implica unas consecuencias que hay que pagar.

Hipótesis 4

El anhelo como nexo de unión narrativo. El espectador como arquitecto de la narración, siendo el deseo la herramienta de identificación de acuerdo con las Teorías de Alienación de Bertolt Brecht a partir del concepto de inverosimilitud. Lo imposible, lo cual puede ser tratado de forma verosímil, provoca la alienación en el espectador; sin embargo, el deseo precipita y permite la identificación con los personajes.

La ceguera de Scottie llega al extremo de no darse cuenta, hasta que la evidencia lo asalta, de que todo lo sucedido era una farsa. Impresión que también se produce en el espectador quien, fusionados los puntos de vista, sigue emocionalmente a Scottie, estando ambos acosados por la duda sobre lo que es y lo que desearíamos que fuese, hasta que la película da sus últimos coletazos. El hecho tautológico de que los muertos no vuelven a la vida consigue tambalearse gracias a dos postulados básicos en los que Hitchcock se apoya, logrando que el espectador se replantee ficcionalmente lo inverosímil; a saber, que una persona viva esté realmente poseída por el espíritu de una muerta, además del deseo desesperado y anhelante por parte del ser humano ante la posibilidad de lo imposible: que los muertos retornen al mundo de los vivos. Lo que es lo mismo, la necesidad de sentir y realizar en el delirio lo que es imposible en la realidad. Sobre este deseo se circunscribe la trama ideada por Elster, y dicho deseo es la herramienta empleada por Hitchcock para desarrollar de manera verosímil lo imposible: creencias judeocristianas referentes al más allá, el esoterismo y, en segundo término y como explicó el director a Truffaut

“Hay otro aspecto que llamaría <sexopsicológico> y es, aquí, la voluntad que anima a este hombre a recrear una imagen sexual imposible; para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta; esto es necrofilia” (Truffaut, 1985: 184).

A partir de las Teorías de Alienación de Bertolt Brecht se explicará el uso del deseo por parte de Alfred Hitchcock, arquitecto constructor de significados quien, tomando como germen de partida su uso del *Macguffin*, construirá la identificación entre el sujeto que contempla y el producto contemplado mediante el deseo frente a situaciones inverosímiles. Se produce una fusión entre la realidad y la fantasía. Todo ello empleando técnicas que están, para muchos autores, en evidente contraposición con el cine clásico. Como ya vimos, para el profesor Jesús González Requena, “no se trata,

por tanto, del explícito distanciamiento que, al modo brechtiano, ensayarán los cineastas europeos” (Requena, 2006: 570).

Para mí, este distanciamiento brechtiano –mucho más complejo, a mi entender, que lo que la enunciación brechtiana pretende mostrar en primer término– es el utilizado por muchos cineastas (y en Literatura desde finales del siglo XIX) para (y como se verá en el apartado correspondiente), partiendo de la inverosimilitud en pantalla, pero empleando el deseo como instrumento, lograr así la identificación entre personaje y el espectador.

En las películas, el delirio cobra vida en lo onírico. En el caso que nos ocupa, las estrategias empleadas por el director para crear su universo deseante no encajan para varios teóricos y críticos con las teorías de verosimilitud, las cuales han perseguido y persiguen al cinema de Alfred Hitchcock, a quien reiteradamente se acusa de no ser verosímil y jugar con el espectador a su antojo. Por ejemplo, un gran interrogante para muchos críticos es cómo logró John Ferguson bajar del tejado en el que quedó colgando al comienzo de *Vertigo*. Para muchos, imposible. Pero lo imposible puede ser tratado de forma probable (como hace Hitchcock), provocando la alienación en el espectador, separándose emocionalmente de lo que se presenta en pantalla; sin embargo, el deseo (y la construcción de éste por parte del autor) precipita la identificación con los personajes. Los rasgos narrativos propiamente victorianos que se describirán en el apartado correspondiente se insertan en forma de imagen o idea en secuencias inverosímiles que, como ya se ha expuesto, tienen como efecto la alienación del espectador. La audiencia encuentra muy difícil identificarse, siempre está distanciada de los personajes. Por ejemplo, nadie cree que Madeleine esté poseída por el espíritu de una muerta. Y es aquí donde tenemos el efecto de alienación: la audiencia se identifica con Scottie mediante sus propios deseos. Se produce la identificación entre espectador y personajes en términos de deseo; el espectador es enganchado por el director mediante el ansia y el anhelo. Éste es el anzuelo que nos permite sumergirnos en *Vertigo* y acompañar a los personajes en su recorrido.

Hipótesis 5

A partir de Aristóteles se asocian los fenómenos eróticos anormales con el síndrome de la melancolía. Las primeras escuelas de Medicina ya consideraban el amor como una enfermedad y estudiaban la Patología del Amor. El enamorado era un enfermo por amor. Este concepto médico del amor como patología, desarrollado por galenos y

autores durante siglos y que desembocó en el concepto de licantrópía en el siglo XVIII, se estudia y plantea de manera especial en Vertigo.

Platón explica en Fedro (370 a.C.) que el “Amor ya es una especie de enfermedad ocular”. A partir de Aristóteles se asocian los fenómenos eróticos anormales con el síndrome de la *melancolía*. Las primeras escuelas de Medicina ya consideraban el amor como una enfermedad y estudiaban la “Patología del Amor”. El enamorado era un enfermo por amor. Este concepto se proyecta de manera especial en *Vertigo*, tal y como se aprecia en la escena del sanatorio y en diversos momentos a lo largo del film. Las imágenes de *Vertigo* explican visualmente la descripción que de la enfermedad del amor hicieron médicos relevantes durante siglos pasados. Tanto es así, que incluso el diagnóstico que el médico ofrece a Midge sobre el estado de Scottie es el de “melancholia, together with a guilt complex”³³ y coincide en contenido y forma con los tratados médicos que mencionamos. En el sanatorio, Midge le habla, pero Ferguson ni escucha ni sabe siquiera que ella está allí (“You don’t even know I am here. But I am”³⁴). Tan sólo la mira. Y es que “todo el cuerpo se debilita, salvo los ojos” (Culianu, 1999: 163).

Además de la huella de la Medicina en la película de *Vertigo*, hay también una importante evocación de la Psiquiatría en el personaje de Madeleine. Y es que a finales del siglo XIX hubo un caso notable en torno a una enferma que pasó a la posteridad bajo el pseudónimo de “Madeleine”, cuyos síntomas fueron estudiados bajo los parámetros de la histeria, la mística y la locura, tal y como presentamos en el capítulo correspondiente. También analizamos este caso médico pues creemos que es altamente probable que constituya un referente del personaje de Kim Novak (tanto en la película como en la novela en la que se basa), dadas las similitudes entre personaje ficcional y real, además del nombre propio que comparten.

Hipótesis 6

Intertextualidad e influencias. Los mitos se comunican entre sí, hay un diálogo entre la Tradición y Vertigo. Se presta especial atención a textos prebíblicos y bíblicos y se hace una lectura de The Birds en clave apocalíptica.

³³ “Melancolía junto a complejo de culpa.”

³⁴ “Ni siquiera sabes que estoy aquí. Pero estoy.”

Siguiendo las teorías sobre el *Inconsciente Colectivo* descritas por Carl Jung, se confirma la fundamentación mitológico-literaria de la obra del director inglés. Con la muerte de Dios en el siglo XIX también murieron los mitos. Con la pérdida de ellos apareció la incertidumbre y lo que conlleva, ya que “la vida, como Nietzsche e Ibsen sabían, requiere de ilusiones que la sostengan” (Savater, 1995: 45). El Cine ha sido un buen sustituto en este sentido. Como Freud afirmaba, “los mitos son sueños públicos; los sueños son mitos privados” (Jung, 2002: 23). En palabras de Jung, “los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma” (Jung, 2010: 13). Estos sueños y mitos tienen múltiples interpretaciones y también representaciones, como Joseph Campbell, por ejemplo, estudió durante toda su vida. *Vertigo* no es tan sólo una historia de suspense y misterio. Es la representación en el siglo XX de los mitos y temores que han acuciado al ser humano desde el principio de los tiempos.

Aunque posterior en el tiempo, *Dracula de Bram Stoker* (1992) de Francis Ford Coppola, presenta no sólo muchos rasgos de la tradición sobre la figura de Satán, ya propuestos desde el nacimiento del vampiro como personaje mítico, sino también reflexiones sobre los efectos que causa en el individuo la contemplación de la belleza. Francis Ford Coppola cuenta la misma historia que Alfred Hitchcock en *Vertigo*: el Príncipe Vlad III, el protagonista, es un solitario y está atrapado en un proceso depresivo, viviendo su propio infierno; busca por las calles, más allá de la muerte, a Elisabeta, la mujer que se extinguió arrojándose al vacío desde la torre de una iglesia (otra Madeleine/Judy). Con el pasar del tiempo, Drácula y Scottie encontrarán una réplica físicamente exacta a la mujer que perdieron. Al final, uno de los dos muere, dejando ambos autores un final abierto para el espectador. Las similitudes entre *Dracula* y *Vertigo* se remontan al lejano mito de Orfeo descendiendo a los infiernos para rescatar a Eurídice de entre los muertos.

Esta intertextualidad se extiende a más mitos y tradiciones. Pigmalión y Galatea, Orfeo y Eurídice, Tristán e Isolda, encuentran su espejo en los personajes de Scottie y Madeleine/Judy. Según Joseph Campbell, “en todo mundo habitado, en todos los tiempos, han florecido los mitos del hombre” (Campbell, 2013: 17). Según este autor, “a través de nuestros sueños y del estudio de los mitos podemos aprender a conocer y entender el más grande horizonte de nuestro más profundo y sabio ser interior” (Campbell, 2013: 175). *Vertigo* es un relato en el que todos esos mitos, y más, se dan cita.

La idea de Dios tampoco escapa del pensamiento de Hitchcock. En *I Confess* se le retrata como el único ente que perdona a un asesino, mientras que en *The Trouble with Harry*, Dios mismo es presentado como el mayor parricida de la historia. El planteamiento es que los asesinatos cometidos por los hombres son exculpados pues, al fin y al cabo, han seguido los designios preestablecidos por Dios.

En *Vertigo* confluyen muchos influjos, no sólo los relacionados con Eros. En esta investigación se han estudiado algunos de los mitos que en la película de Hitchcock han vuelto a florecer. Esto no es necesariamente consciente sino que, como explicaron Joseph Campbell y Carl Gustav Jung en sus obras, las nuevas representaciones capturan la esencia del momento en el que han surgido; con el pasar del tiempo los mitos se van adaptando a las nuevas épocas, pero siguen intentando dar respuesta a las mismas preguntas que continúan sin explicación.

La Biblia y diferentes textos de procedencia egipcia, griega, romana, de Mesopotamia, hitita, siria, fenicia, iraní, neotestamentaria, son un compendio mitológico que influye en la Biblia y en artistas de occidente hasta nuestros días. En los textos del Antiguo Oriente que se han estudiado para la presente investigación, la muerte es representada como parte de la vida, casi siempre consecuencia de la acción de la naturaleza. Esta circunstancia rara vez sucede en las películas de Hitchcock: en ellas los fallecimientos casi siempre son resultado de una acción provocada por la mano y la intención del hombre. El director estudia en sus películas más la muerte que la vida, no habiendo aparecido nunca siquiera una mujer embarazada en su filmografía.

En relación a la Biblia, en *Vertigo* se sigue la ley establecida en el Antiguo Testamento; en Levítico, 20:27, se afirma que “el hombre o la mujer en quienes resida espíritu de muerto o de adivino serán reos de muerte; se les lapidará; serán responsables de su propia muerte”. Lo que los personajes hacen y, con ellos Hitchcock, es jugar con gente del pasado, con el más allá. Para los egipcios la muerte significaba regeneración y cauce hacia una nueva existencia, lo que también es el caso.

La segunda aparición de Judy en *Vertigo* es utilizada en un principio por Hitchcock como fuente de esperanza de una posible nueva existencia para Madeleine y Scottie, así como para Judy. Al igual que para los vampiros, para los egipcios la “no existencia” es el castigo por excelencia ante cualquier acto contrario a la norma. Esta no existencia o muerte en vida es el rasgo que mejor define a los personajes de Judy y Scottie. Los egipcios sitúan el mundo de los muertos en el mundo subterráneo, siendo Ra, el dios de la luz, el que les lleva a los difuntos un poco de claridad cada noche. En

Vertigo se juega con la luz y la oscuridad. Con ellas sueña Madeleine constantemente, con una luz al final del camino. Es más, contrariamente a toda la iconografía en la que el infierno se presenta bajo tierra y el paraíso en el cielo, Judy-Madeleine conduce a Scottie al infierno a través de una torre, mientras que Beatriz condujo a Dante al paraíso mediante también una torre.



Capítulo 1: Victorianismo y Modernismo. Una Aproximación al Contexto Moral, Artístico y Social de Alfred Hitchcock

En este apartado pretendo explicar, en sus rasgos principales, ciertas bases históricas sobre las que se sustenta mi investigación. Para poder esclarecer y demostrar por qué veo en pantalla los símbolos que explico, así como mi posición como espectadora frente a la película, es necesario repasar varios aspectos fundamentales que desarrollaré posteriormente en los capítulos que siguen. Los puntos más importantes son las características distintivas de la época Victoriana durante la cual Hitchcock nació, así como sus consecuencias; el Expresionismo Alemán; el Código de Censura Hays que durante años dominó la producción cinematográfica en Hollywood; y las Teorías de Alienación de Bertolt Brecht.

Alfred Hitchcock nació el 13 de agosto de 1899 durante los últimos años de la Época Victoriana, la cual había comenzado con la proclamación de la Reina Victoria en 1837; la Reina Victoria de Inglaterra murió en 1901, momento en el que la época victoriana estaba en plena crisis de inocencia, inocencia que desapareció definitivamente con el horror de la Primera Guerra Mundial, y cuyo fin desembocó a su vez en otra etapa de extremos: la locura de los “felices años 20”.

La época victoriana (1837-1901) estuvo marcada por el desarrollo de la Revolución Industrial y se caracterizó por el profundo sentido de la disciplina y los rígidos prejuicios. El puritanismo implantó sus valores centrados en el ahorro, el afán de trabajo, la extrema importancia de la moral, así como los deberes para con la fe. Pero paralelamente, detrás de esta fachada, el hedonismo y el placer alcanzaron sus cotas más altas. Nietzsche proclamó su famoso “Dios ha muerto, viva el superhombre” en su obra *Also Sprach Zarathustra* (*Así habló Zaratustra*, Nietzsche, 1883, 1884, 1885) y Charles Darwin publicó su libro *On the Origin of Species* (*El Origen de las Especies*, Darwin, 1859) donde el científico demostraba que el creacionismo no tenía fundamento, que no hubo un dios creador del hombre, sino que las especies habían evolucionado a partir de un ancestro común. Hubo una ruptura religiosa y ética repentina que acabaría provocando una profunda crisis de fin de siglo y un replanteamiento de todo lo que el hombre pensaba, sentía y sabía, hasta ese momento. Lacan, en su *Seminario 22* (Lacan, 1974, 1975) llamó a esta época “el despertar”. Lacan decía que

“Sin la Reina Victoria y la época que se desarrolló durante su reinado, el psicoanálisis no habría existido; y es que ésta fue la causa del deseo, construido a partir de la enorme represión vivida durante la época; y a partir de los conflictos emocionales, resultado de todos estos cambios y de la doble moral, es de donde Sigmund Freud fue capaz de desarrollar sus teorías y el psicoanálisis” (Lacan, 1975: 93).

Este perfil moral y científico marcó los primeros años de vida de Hitchcock. Las reminiscencias de lo asimilado y vivido en su infancia y adolescencia en el seno de una familia profundamente católica y victoriana se proyectan en su forma de contar historias, utilizando el lenguaje cinematográfico como instrumento. Las características finiseculares perdurarán en la cinematografía de Hitchcock: lo monstruoso, lo superfluo, la muerte de Dios, el nihilismo, la belleza como fin en sí misma y el hedonismo, recorren sus películas definiendo su concepción del mundo y del individuo durante toda su producción. Estos rasgos se edificaron en torno a la inestabilidad del individuo como consecuencia de los profundos cambios que se operaron durante la Época Victoriana. La aparente seguridad de los pilares morales, sociales y políticos sobre los que se sustentaba dicha época comenzaron a estar en crisis como resultado de los progresos científicos, técnicos y religiosos que se operaron. Antaño, la religión estaba presente en todos los niveles de la vida, y a finales del XIX se produce una secularización de la cultura, una cierta vuelta a la Ilustración, pero esta vez mediante una ruptura radical con Dios y las ideas metafísicas y trascendentes, ruptura que va más allá de lo puramente anecdótico, convirtiéndose en este momento en verdadero material transformador de la sociedad y sus costumbres, de la economía y del individuo. Las teorías económicas de Adam Smith comenzaron a fomentar la libertad absoluta de la sociedad para enriquecerse, aunque en realidad era la libertad de mercado –más que la del individuo– la que se defendía, promoviendo por tanto en primera instancia la decadencia de la persona. Esta concepción económica se asentó sobre la certeza protestante de que el individuo puritano está predestinado, y que su éxito material y económico es consecuencia de dicha predestinación y del buen comportamiento, esto es, la recompensa después de la muerte a cambio del buen procedimiento en vida. De esta manera se producía la fusión entre lo material y lo metafísico, entre lo superfluo y lo trascendental. Lo superfluo comenzó a cobrar inusitada importancia porque, para poder existir, lo trascendente necesita de su opuesto, que es precisamente lo superfluo, lo trivial y terrenal. Este triunfo de lo material no impidió que se produjera la profunda crisis de fin de siglo ni tampoco la necesidad de una “deconstrucción” en el sentido más

estricto del término. Esta crisis de la dualidad (como es el binomio trascendental/superfluo) conllevó un replanteamiento general mediante la construcción de una nueva jerarquización de valores (no sólo morales) y, con ella, una nueva idea del arte como expresión de la belleza y del espíritu (de nuevo la dualidad).

La férrea moral impuesta provocó el surgimiento del hedonismo como una afirmación del cuerpo. Hasta ese momento el Arte siempre había sido un ritual al servicio de lo trascendente como instrumento de la iglesia y la religión. Fue en ese entonces cuando se produjo una mimesis entre el arte y la realidad, hasta el punto de que ambos se imitan. Dentro de esta tendencia de cambio y ruptura, ésta también se precipitó en el Arte, perfilándose en este ámbito mediante la provocación (por ejemplo, el arte de vanguardia surge a finales del siglo XIX). La belleza, tan virginal antaño, ya no era tan pura. Desde ese momento la belleza empezó a constituirse como un fin en sí misma. Lo sagrado comenzó a dejar paso a lo maligno como elemento constitutivo de la belleza, apareciendo así lo sacrílego, muchas veces representado en forma de mujer. Lo superfluo (en contraste con lo trascendental –sacro–) nació acompañado de una rebelión de lo femenino. La realidad, cual Lilith, comenzó a ofrecer sin tapujos su reverso demoníaco. El mal ofrecía la posibilidad de ser disfrutado y lo dionisiaco entró en escena. La vida aparecía de repente como una mascarada, y su máscara como un juego o fábula, sin sentido de lo trascendente; dicho en otros términos, nacía el “nihilismo”. Todos estos diferentes caminos condujeron a una misma resolución: el surgimiento del relativismo y la hegemonía de lo superfluo sobre lo trascendente, es decir, el mundo quedó privado de trascendencia y todo comenzó a entenderse como una mascarada. Esta concepción hedonista, con su reivindicación de la experiencia de lo concreto, de lo real, del deleite de lo estético, del disfrute de la vida a través de la contemplación (en términos hedonistas y hegelianos, la experiencia se justifica en sí misma) acarreó la muerte de Dios que mencionábamos. La muerte de Dios supuso para el individuo una mirada hacia sí mismo, hacia su inconsciente, y con ello el descubrimiento de la propia identidad y, por ende, de su sexualidad. Los opuestos coexistían, y en este entendimiento de contrarios donde la enfermedad y el pecado convivían con la belleza, la cual hasta el momento únicamente había sido manifestación de lo divino, el deseo se erigió como elemento fundamental dentro de una categoría superior a las categorías de lo sacrílego y lo superfluo. En la esfera religiosa hubo una confrontación con lo superfluo, a partir de la cual se originó lo sacrílego. La ausencia del deseo es el vacío puesto que, si no hay objeto que pueda satisfacerlo, el deseo queda desplazado. Como

remedio ante tal situación aparece el “delirio”. El anhelo por conseguir lo deseado se ensombrece porque en realidad lo que se alcanza es la ausencia, que es la muerte; existe el deseo, pero no su realización, y es por esto por lo que, de repente, la mirada adquiere gran protagonismo. Todo esto fue una rebelión en contra del puritanismo y lo que éste representaba, y esta situación y replanteamiento de la relación entre las dualidades resurge con el nacimiento y desarrollo del cine. Las películas entraron en la vida de la clase media y, con ellas, la religión se colocó en la obligación que consideraban moral de proteger al individuo y a la masa de las malas influencias y, de paso, controlar al espectador.

Este conjunto de circunstancias hizo que la sátira derivase hacia lo grotesco e incluso hacia lo absurdo en las artes, generándose en el sujeto el efecto de alienación, provocando que la identificación con los personajes por parte del receptor resultase imposible. De esta forma el nihilismo se hizo materia en lo superfluo, originando lo disparatado, lo ilógico, lo irracional, y generando en el individuo receptor la angustia. Aunque también se practicó el nihilismo positivo en el sentido de Nietzsche mediante el goce de la vida. El artista fue visto como un individuo que estaba degenerando el cuerpo social. La sociedad victoriana se caracterizaba por el autocontrol, por la sexualidad reprimida, así como por la convivencia con el pecado. Los artistas representaron esta dualidad moral y social mediante dos arquetipos que perduran: la mujer como ángel doméstico, y la mujer como prostituta, como Judy/Madeleine y Midge en *Vertigo*; Wendy y Campanilla en *Peter Pan* de James Barry (*Peter Pan*, James Barrie, 1904); Joan Fontaine y Teresa Wright en *Something to live for* de George Stevens (*Something to live for*, George Stevens, 1952); Cary Grant y Claude Rains en *Notorious* de Alfred Hitchcock.

El comienzo de siglo y estos cambios provocaron el surgimiento de los felices años 20, de la libertad sexual, de nuevas expresiones musicales (como el jazz) y tendencias artísticas. El artista se erigió como contramodelo del ideal victoriano y, junto a él, cual espejo, surgió la dimensión antiheroica en la relación del individuo con el otro y con su entorno. Así sucede en las películas, en el cine de Hitchcock, y también en *Vertigo*. La mirada lo era todo y los personajes no logran alcanzar la culminación de su deseo. Es en el lenguaje donde se encarna el deseo. La representación de la obsesión logró representarse mediante la repetición, en el caso de las películas mediante la repetición de imágenes y de estructuras (por ejemplo, en *Vertigo*, las espirales, la repetición de lugares en la perpetua búsqueda de Madeleine por parte de Scottie, la

imitación de cuadros –Midge pintándose a imagen y semejanza del retrato de Carlota Valdés expuesto en el museo–) materializando de esta forma el desplazamiento del objeto y de su referente deíctico fuera de la pantalla. Para Lacan no se puede colmar el deseo pues éste existe en la esfera de la no-realidad. Llevados dichos términos a *Vertigo*, Madeleine (Kim Novak) no es real, su personaje ocupa el lugar de la no-realidad, y el anhelo sentido por el personaje de Scottie (James Stewart) apela a la realidad a través de la construcción del deseo mediante el lenguaje cinematográfico. El anhelo vive en el mundo de la realidad, como sucede a Midge en *Vertigo*. La mirada es el vehículo que utiliza el deseo, y es para dicha mirada para la que se construyen las películas. Esto es con lo que Hitchcock jugó durante toda su carrera; gracias al uso de estrategias fílmiconarrativas y, con el deseo como medio que provoca la identificación con el espectador alienado por el sinsentido que contempla (como es el por ejemplo el hecho de que una muerte posea a una viva), el director logra sumergir a los espectadores en su universo. Las películas se redactan utilizando el montaje, lenguaje férreamente estructurado; mediante la repetición de elementos, el lenguaje representa y proyecta incomunicación, la cual deriva en angustia. El resultado consiste en el desarrollo y presentación de unos personajes paranoicos (véase cualquiera de sus películas o cualquier película) que viven asentados en la amenaza constante; amenaza retratada en lo cotidiano la mayoría de las veces, aunque sea en lo cotidiano de los miedos irracionales e inconscientes.

En las películas, el delirio cobra vida en lo onírico. En el caso que nos ocupa, las estrategias empleadas por el director para crear su universo deseante no encajan para varios teóricos y críticos con las teorías de verosimilitud, las cuales han perseguido y persiguen al cinema de Alfred Hitchcock, a quien se acusa repetidamente de no ser verosímil.

Lo imposible, lo cual puede ser tratado de forma verosímil (como hace Hitchcock), provoca la alienación en el espectador; sin embargo, el deseo precipita la identificación con los personajes. Los rasgos victorianos que se vienen describiendo se insertan en forma de imagen o idea en secuencias inverosímiles (como el hecho de que una muerta posea a una viva en *Vertigo*; o que personas caminen por el monte Rushmore en *North by Northwest* [*Con la Muerte en los Talones*, Alfred Hithcock, 1959]) que, como ya se ha expuesto, tienen como efecto la alienación del espectador. Es por ello que una de las herramientas en la que se sustenta la presente tesis sea las Teorías de Alienación de Bertolt Brecht. Dicha alienación, provocada por el verosímil

tratamiento de lo imposible, permite que la audiencia sea consciente de que lo que sucede en pantalla no es verdad. La audiencia encuentra muy difícil identificarse, siempre está distanciada de los personajes. Por ejemplo, nadie cree que Madeleine esté poseída por el espíritu de una muerta. Y es aquí donde tenemos el efecto de alienación: la audiencia se identifica con Scottie mediante sus propios deseos. Es lo que sucede en *Vertigo*. Se produce la fusión espectador-personajes en términos de deseo; el espectador es enganchado por el director mediante el deseo. Éste es el anzuelo que nos permite sumergirnos en *Vertigo* y acompañar a los personajes en su recorrido.

Junto a este contexto victoriano, paralelamente, en Alemania se desarrolló el Expresionismo en diversas vertientes artísticas. Hitchcock lo conoció de mano del director alemán Friedrich Wilhelm Murnau, e influyó en la concepción estética de la producción del director inglés. Hitchcock y su esposa Alma asistieron a la realización de *Der Letzte Mann* (*El Último*, F. W. Murnau, 1924). Mientras filmaban la película, Murnau explicaba al director británico numerosas técnicas de sus métodos, y ambos comentaban lo que en ese momento se estaba rodando. Muchas de las características fundamentales que aprendió en Alemania fueron aplicadas posteriormente en numerosos de sus films (como por ejemplo *Marnie* [*Marnie la Ladrona*, 1964]), sobre todo en la etapa americana. En el caso que ocupa, los principales rasgos del Expresionismo Alemán que encontraremos en varias películas de Alfred Hitchcock son:

a) Uso de los elementos y objetos de todo tipo que rodean a los actores como medio para expresar y potenciar los sentimientos de los personajes dentro de la imagen enmarcada. El decorado, los lugares, la vestimenta, todo tiene un porqué y ayuda a la construcción e interpretación del texto narrativo-cinematográfico. Hasta ese momento se habían empleado con una finalidad cómica (como las tartas, por ejemplo) y es a partir de entonces cuando también se utilizan con tintes dramáticos. Con el Expresionismo alemán la cámara empieza a enfocar los objetos con una dimensión dramática. En las películas de Hitchcock es el caso del cuchillo en *Blackmail* o las tijeras en *Dial M for Murder*.

b) Relaciones entre luz y sombra, entre personajes y decorado, y el dinamismo asociado a ello. El vaso de leche de *Notorious* es un objeto con una finalidad dramática y de suspense, potenciado por las luces y sombras en las que se encuadra la secuencia.

c) Uso y poder de una imagen inestable y distorsionada (planos alemanes de desequilibrio). Como muchos de los que aparecen en *Rebecca* y en *Vertigo*, por citar dos ejemplos.

d) Importancia de un individuo como tal dentro de la multitud, así como la multitud misma. Recuérdese *Foreign Correspondent* (*Enviado Especial*, 1940) o *North by Northwest*.

e) Con la primera Guerra Mundial y el paso continuo de aviones, los directores se dieron cuenta de que la cámara podía enfocar al cielo también con una función dramática y de suspense, así como enfocar al suelo con la misma intención.

Existen otros factores, no necesariamente artísticos, que ayudaron al director a desarrollar su manera de hacer películas. Con su llegada a Hollywood en 1940 tuvo que someterse, como el resto de artistas, al código de censura escrito por el republicano William H. Hays y el sacerdote Daniel Lord. La Segunda Guerra Mundial determinó el tipo de cine que se producía, bien como entretenimiento, bien como soporte político e ideológico. Al final de la contienda, los artistas que habían partido a la lucha volvieron a Hollywood habiendo experimentado situaciones extremas que cambiaron su manera de ver la vida y de plasmar ésta en su arte. Algo similar sucedió con los espectadores: si durante los años de guerra triunfaron las películas de propaganda y lacrimógenas, la vuelta a la paz supuso un cambio importante para el cine. En Italia nació el Neorrealismo. Películas más complejas a todos los niveles empezaron a producirse y el mundo del cine comenzó a prepararse para profundos cambios formales y temáticos, como la aparición de la televisión y la muerte del *Star System*.

El cine de la década de los años cincuenta continuó con esta tendencia, sufriendo importantes variaciones; incluso su existencia llegó a verse amenazada como consecuencia de la irrupción en los hogares de los americanos de la televisión en 1948, circunstancia que no afectó a Hitchcock sino que, de la mano de Lew Wasserman, supo aprovechar en su propio beneficio creando su propio show televisivo. Las productoras se vieron obligadas a ofrecer materiales y formatos novedosos para poder atraer a las salas a la gran cantidad de gente que de repente había dejado de asistir a las mismas. Comenzaron a ser empleados otros procedimientos cromáticos, el EastmanColor, AnscoColor, el WarnerColor, así como las 3D (tres dimensiones), que apareció en 1953, y el Cinemascope. También se proyectaron películas en los *drive-ins*. La Paramount,

productora de *Vertigo*, introduce en 1954 el Vista Vision, cuya principal ventaja es la nitidez de imagen.

Las salas de cine, que hasta entonces habían pertenecido a las productoras, dejan de formar parte de ese monopolio. A partir de entonces fueron controladas por distintas empresas, por lo que la libertad para estrenar y distribuir sus películas se vio muy limitada. Como consecuencia, productoras como la RKO y la *Republic* (Alsina, 1993) tuvieron que cerrar sus puertas.

Otro de los momentos más difíciles fue la Caza de Brujas liderada por el senador Joseph McCarthy de Winsconsin. Se decidió limpiar Hollywood de todos aquellos artistas sospechosos de ser comunistas. Dicha situación, que afectó de lleno al mundo del cine, no rozó, aparentemente, a Alfred Hitchcock. Nada se sabe acerca de su posición y situación durante estos años. Como todos, probablemente estuvo en el punto de mira. En todos los textos que se han publicado sobre él, la Caza de Brujas no se nombra. Probablemente, en la intimidad de su hogar, expresase su opinión, pero en público parece que Alfred Hitchcock no hubiese estado en este mundo durante dicho periodo.

Tomando como punto de partida esta contextualización de lo que fue el mundo en el que nació y creció Hitchcock, en las páginas que siguen intentaré dar forma a los temas propuestos de deseo, muerte, religión, mediante el desarrollo de las hipótesis anteriormente planteadas. El estudio de la tradición ayuda a comprender el entramado de significados que encierra *Vertigo* y que perfilan el mundo interior de Alfred Hitchcock proyectándolo en imágenes.

Capítulo 2: *Vertigo*

Durante la persecución de un delincuente por las azoteas de un rascacielos, el detective John –Scottie– Ferguson, cae y queda suspendido de una cornisa sobre el vacío. Un agente de policía muere, al intentar socorrerlo. Atormentado por el recuerdo del incidente, Scottie abandona la policía, pero permanece prisionero de su acrofobia.

Gavin Elster, un viejo compañero de la universidad, le pide que vigile a su mujer, Madeleine, cuyo extraño comportamiento le hace temer un suicidio. Madeleine es víctima de extrañas fijaciones y se cree la reencarnación de Carlota Valdés, su bisabuela. Scottie la sigue en su vagabundear por las calles de San Francisco, la salva cuando intenta ahogarse y se enamora de ella, olvidándose de una amiga y antigua novia suya, Midge. Un día, Madeleine huye al campanario de una iglesia española, con siglos de antigüedad, situada en la misión de San Juan Bautista. Scottie trata de detenerla, luchando contra su vértigo, pero sólo consigue verla caer al vacío.

Algún tiempo después, tras superar una grave depresión, se cruza por la calle con una muchacha pelirroja y vulgar, Judy Barton, que se parece extraordinariamente a Madeleine. Intenta reconstruir la imagen física de su fallecido amor, así como revivir su obsesión, a través de Judy, transformándola gradualmente en la rubia muerta. Irónicamente, Judy no es otra que la Madeleine que Scottie conoció, amante de Gavin, al que ayudó para que el asesinato de su legítima esposa pareciera, con la inocente complicidad del vértigo de Scottie, un suicidio. Al descubrir la verdad, tremendamente enfurecido por el juego al que ha sido sometido, arrastra a Judy/Madeleine al mismo campanario donde la difunta aparentemente se quitó la vida, y la historia se repite de nuevo. Esta vez, todo viene provocado por la inhóspita aparición de una monja, que sube a la torre después de haber escuchado voces. Lo último que se ve en pantalla es la figura de John, desgarrado una vez más por el dolor, que se asoma, ya recuperado de su vértigo, al borde mismo del campanario, para contemplar el cadáver de Judy/Madeleine en el tejado. Hitchcock regala entonces a la audiencia un plano en negro.

La película *Vertigo* se basó en la novela *D'entre les morts*, del tándem de escritores franceses Pierre Boileau y Thomas Narcejac. En 1954 Hitchcock podría haber

mostrado interés por otra obra de los mismos autores, *Celle Qui N'était plus* (Boileau-Narcejac, 1951), pero fue el director francés Henry-George Cluzot (Ciment et al, 1991: 37) quien compró los derechos e hizo la adaptación al cine en 1955 bajo el título de *Les Diaboliques* (*Las Diabólicas*, Henry-George Cluzot, 1955), lo cual no impidió que a los escritores (esta afirmación siempre según la versión de Truffaut) les llegase el comentario de que Hitchcock había mostrado su intención de adquirir y adaptar al cine su novela. Sus obras en general contenían numerosos temas que motivaban especialmente a Hitchcock: la obsesión por el amor perdido, el deseo, el pornográfico acto de vestir a una mujer, jugar a ser Dios. Según le contó François Truffaut a Hitchcock, la novela había sido escrita especialmente para él

“F.T: *Vértigo* (*De entre los muertos*) está basado en una novela de Boileau y Narcejac que se titula *De entre los muertos* y que fue escrita especialmente para usted, para que a partir de ella realizara un film.

A.H: Pero ya era un libro antes de que se compraran los derechos para mí. F.T: Sí, pero ese libro fue escrito especialmente para usted”

(Truffaut, 1998: 185).

Si ambos lo hicieron por esta causa, no hay constancia de ello, salvo las palabras de Truffaut.

En *Vertigo* se mantienen algunos aspectos básicos de la obra escrita, aunque los cambios producidos son importantes. Si en la novela todo se desarrolla en plena Segunda Guerra Mundial en Francia, en un período de tiempo de poco más o menos cuatro años, en la película los hechos tienen lugar durante los años cincuenta, en la ciudad de San Francisco, en el intervalo de un año y medio.

La novela gira en torno a Gevigne, próspero constructor de barcos fundamentalmente en Alemania y Francia durante la Segunda Guerra Mundial, cuando se desarrolla la historia. Un día pide a un antiguo compañero de la Universidad, Roger Flavieres, que siga a su esposa Madeleine por el extraño comportamiento que viene observando en ella. Han estado felizmente casados durante cuatro años, pero durante los pasados meses se ha comportado de manera peculiar, entrando en trance, por ejemplo. Madeleine parece obsesionada con el espíritu de su difunta bisabuela, Pauline Larcegaç, a quien ella se parece, según Gevigne. Flavieres acepta y la sigue a todas partes durante varias semanas.

Un día ella insiste en ir a un pueblecito cerca de París para subir a la torre de una antigua iglesia, aunque Flavieres, quien padece vértigo, no puede seguirla hasta el final. Es entonces cuando ve caer su cuerpo.

Flavieres huye a África durante los años de la guerra y a su vuelta a París ve en un noticiario la imagen de una muchacha de increíble parecido con la difunta Madeleine. Flavieres localiza a la chica, quien ahora se llama Renee. En un momento de enfado y locura, Flaviere la estrangula. Cuando se da cuenta de lo sucedido, se entrega a la policía.

Es al final cuando descubre el complot de Gevigne para matar a su esposa y heredar su fortuna; además de la circunstancia de que Renee y Madeleine son la misma persona.

El nombre de los personajes principales se modificó, excepto en el caso de la protagonista, que mantiene el de Madeleine. Dichos cambios son

Paul Gévigne	-----	Gavin Elster.
Fleviérés	-----	John (Scottie) Ferguson.
Pauline Largelac	-----	Carlota Valdés.
Madeleine	-----	Madeleine.
Renée Sourange	-----	Judy Barton.

El personaje de Midge no aparece en el libro. Samuel Taylor lo añadió en su guión para dar un toque de realidad a tan fantástico relato. Es ella quien constantemente recuerda a Scottie y al espectador que los fantasmas no existen y que la historia de Madeleine no puede ser verdad.

Gévigne es descrito en el libro como un hombre calvo, con papada, cejas rojizas, con pecas junto a la nariz, bajo de estatura y de complexión cuadrada, nada que ver con el elegante Elster que se retrata en pantalla a través de la figura del actor Tom Helmore. Fleviérés y Scottie son más parecidos en su descripción, aunque tampoco mucho. Personaje bastante delgado al igual que James Stewart, en los últimos años los autores explican que Fleviérés encorvó un poco. Ambas figuras mantienen en común su afición por la bebida y la obsesión por devolver a Madeleine de entre los muertos. Además de su trabajo en la policía Flaviérés, a diferencia de Scottie, trabaja también ejerciendo la abogacía incluso después de la muerte de ella, ocupándose de asuntos legales relacionados con las herencias y similares.

La equivalente de Carlota en el libro, Pauline Largelac, no tuvo una desgraciada historia de amor, pero sí se suicidó después de deambular por las calles de París buscando a la hija que su marido le había quitado. Pauline también tiene veinticinco años y es descrita como una mujer bastante desequilibrada emocionalmente. Bisabuela de Madeleine, esta última heredó su collar de ámbar, elemento fundamental que desencadena la tragedia física de la verdadera Madeleine en ambas narraciones.

La pintura de Carlota en la película, expuesto en el Museo de la Legión de Honor, es en el libro un autorretrato que también heredó su bisnieta.

En la novela, Madeleine había estudiado pintura en Roma, ciudad en la que conoció a su marido cuatro años antes de la acción. En el momento de la narración Madeleine es descrita con el mismo peinado que llevaba su bisabuela, un grueso moño en la nuca. En la novela es morena en lugar de rubia, con reflejos rojizos en sus cabellos, esbelta, de ojos azules que parecen incapaces de expresar ninguna pasión, con unas mejillas hundidas tras unos pómulos bastante pronunciados que hacen resaltar sus finos labios. Esta apariencia física contrasta frente a la Madeleine de Kim Novak, ideal femenino de Hitchcock: rubia, etérea, de sensualidad oculta. En ambas narraciones Madeleine lleva un traje gris entallado a la cintura que subraya la proyección y percepción de envejecimiento y muerte.

En el libro, la primera escena sitúa al lector en el despacho de Gévigne, donde éste relata a Flavières el extraño comportamiento de su joven esposa, la historia de su bisabuela. Pide a su antiguo compañero que la siga durante algún tiempo como favor especial pues teme por su vida. No muy convencido del encargo, Flavières accede a conocer de lejos a Madeleine en el teatro, al que el matrimonio asistirá esa misma noche. La película varía un poco en esta situación. Al principio aparecen Scottie y otro policía persiguiendo por los tejados de San Francisco a un delincuente cualquiera. Ferguson pierde el equilibrio y queda suspendido de un canalón, momento en el cual descubrirá que tiene acrofobia. Su compañero intenta salvarle, pero resbala y cae al vacío. Esta misma escena es descrita en la novela en forma de recuerdo, cuando Flavières ve a Madeleine por primera vez en el teatro.

Al principio de la película Hitchcock sitúa la acción en el apartamento de Midge, presentando al personaje y explicando su corta relación (tres semanas) de novios con Scottie en los tiempos de la universidad, así como la dolencia de Johnny y la presencia maternal de Midge en la vida de éste en el momento presente. Hablarán de Gavin Elster, un antiguo compañero de la universidad que ha llamado a Scottie. En el

despacho de Elster los dos hombres mantienen una interesante conversación sobre los mejores tiempos pasados de la ciudad de San Francisco. Y sobre la inverosímil historia del espíritu de Carlota Valdés en posesión de Madeleine. Scottie no lo cree y le recomienda que la lleve al médico de cabecera. Finalmente, ante la insistencia de Elster, accede a verla esa misma noche en el restaurante Ernie's, donde el matrimonio irá a cenar antes de ir al teatro. El poder embriagador de la imagen, así como efecto del magnífico travelling, hacen que tanto Scottie como el espectador se queden estupefactos ante la visión de una Kim Novak vestida de negro y verde, flotando sobre sus pies, cual ángel de la muerte. En este momento, la identificación del personaje de Scottie y espectador será total. Posteriormente, en ambos textos, Madeleine visitará el cementerio y se dirigirá al muelle de San Francisco para quitarse la vida. En el libro, Flavières la rescatará y se dirigirán andando a casa de éste hablando de la vida de ambos. En la película, sin embargo, Hitchcock aprovechará la situación para crear una escena de marcado tinte erótico: Madeleine habrá perdido la conciencia durante su estancia en el agua, y por ello Scottie tendrá que quitarle las ropas húmedas, deshacer su moño y secarle el pelo.

En el libro la relación que entre Flavières y Madeleine se establece después del incidente está caracterizada por las referencias literarias que a menudo hace Flavières: por ejemplo, recuerda a Virgilio cuando escribió que Eneas descendió a los dominios de Plutón. En todo momento se refiere a Madeleine como "Eurídice", y la respuesta de ella es la de que está en lo cierto, agradeciéndole a su vez el haberla rescatado de entre los muertos. Un objeto importante es un encendedor con la grabación de *Eurídice*. Flavières escribe una tarjeta dedicada a Eurídice, resucitada. Son las primeras referencias a la resurrección que constantemente se repiten a lo largo del texto. Nada de esto aparece en la película, aunque las influencias míticas son evidentes.

Flavières y Scottie siguen a Madeleine en su ascenso a la torre, pero no podrán evitar su caída al vacío, alejándose ambos inmediatamente después del lugar de los hechos. Mientras Hitchcock hace que Scottie sea culpado por el fallecimiento de Madeleine en un juicio totalmente psicológico y alejado de la legalidad, en el libro la situación es planteada de manera completamente diferente: Flavières se dirige al despacho de Gévigne para comunicarle que ha perdido el rastro de Madeleine y que no ha podido localizarla hasta el momento. El marido de ésta se muestra completamente nervioso y asustado por lo que hubiese podido suceder a su mujer, afirmando que hay que encontrarla inmediatamente pues no podría soportar su pérdida. La encuentran

muerta. Ninguno de los dos dirá nada de lo que sabe, y a pesar de un primer indicio de suicidio, la policía sospecha que ha sido el marido quien ha cometido el crimen. Muerto en vida, Flavières se irá durante cuatro años a África, donde abrirá un bufete en Dakar.

El transcurso de tiempo en la película es de un año, el cual es vivido por Scottie en un sanatorio curándose de la profunda depresión en la que se encuentra sumido por el sentimiento de culpabilidad desde la muerte de Madeleine. Midge no se separará de él ni un momento, cuidándole como si de su madre se tratase.

La segunda parte de ambos relatos comienza con los dos protagonistas masculinos sumidos en la obsesión y la búsqueda. En el libro, Flavières acaba de volver a París procedente de Dakar; la situación de posguerra dificulta mucho la vida. Por ello, el médico que le atiende le recomienda ir a un psicólogo que cure su extraña obsesión y le proporciona unos bonos que le faciliten la adquisición de los productos imprescindibles para la vida diaria. Por su parte, Scottie volverá a los lugares de San Francisco que en su momento le unieron a Madeleine.

Hay una diferencia que no es relevante en la película puesto que en esta parte del relato poco o nada importa la figura de Gavin Elster, el cual, de hecho, desaparece. En la novela, Paul Gévigne fue duramente acosado por la policía en sus interrogatorios al ser sospechoso de asesinato; de esta forma Boileau y Narcejac adelantan a los lectores, de forma solapada, lo que en realidad sucedió a la difunta Madeleine.

Paul muere en un accidente de tráfico al intentar salir de Francia, harto del acoso al que estaba siendo sometido. Flavières, por su parte, se interesa por la tumba de Madeleine (Scottie había acudido a visitarla antes de ingresar en el sanatorio), la cual fue destruida en un bombardeo durante la guerra. La resurrección de los muertos obsesiona a Flavières, idea alimentada cuando ve aparecer en la pantalla de un cine, durante un noticiario previo a una película, a una muchacha de increíble parecido con la difunta Madeleine, de cabellos oscuros y muy largos, casi ocultos por un abrigo de pieles, acompañada de un hombre. En la imagen reconoce el hotel Waldorf Astoria. Por su parte, Scottie la busca en muchas mujeres rubias. Por fin la encuentra frente al escaparate de la floristería a la que acudía la difunta Madeleine, pero esta vez es una chica de aspecto vulgar, cabello castaño y suelto.

Flavières no logra entender cómo Renée Sourange no le ha reconocido inmediatamente, de la misma forma que Ferguson intentará convencer a Judy Barton acerca de su “auténtica identidad”: según él, Judy no recuerda que realmente es Madeleine. Judy relata en un flashback lo que realmente sucedió en la torre de la

misión: cuando ella llegó, Elster, su amante hasta ese momento, ya había asesinado a la verdadera Madeleine y se encontraba preparado para arrojarla al vacío ante la indefensa mirada del detective enfermo, que no logró alcanzarla por su acrofobia.

Estos dos personajes masculinos transformarán físicamente a las muchachas en su ideal muerto. Flavières, convencido de que Renée le engaña, registra su bolso, en el que encuentra el medallón que perteneció a Pauline Largelac. La sigue y la ve entrar en un hotel en el que ella se está hospedando bajo el nombre de Pauline. Por otra parte, Judy, después de su transformación en Madeleine, se pondrá el collar, el cual hace descubrir a Scottie la verdad del asunto. Entonces la conducirá hasta la misión con la excusa de zanjar el pasado. Flavières, sin embargo, espera a Renée en el hotel, donde la obliga a confesar su verdadera identidad: la de Madeleine. Ella así lo hace.

Las dos chicas sufrirán el mismo trágico final, pero provocado de manera distinta. Flavières estrangula a Renée, besa su cadáver ante los ojos de la policía, y le dice que la esperará. En la película, sin embargo, Scottie perdona a Judy, pero la súbita e inesperada aparición de una monja hace que la joven se precipite en el vacío. Scottie se libera de su temor a las alturas, pero permanece al borde del abismo físico abrazando tan sólo el aire y contemplando el cadáver de Judy.

El proceso de rodaje fue uno de los más accidentados para Alfred Hitchcock debido a su situación personal: había sido operado de una hernia y Alma fue intervenida quirúrgicamente a causa de un cáncer cervical.

Alfred Hitchcock compró los derechos para llevar la novela al cine el 20 de abril de 1955 por la cantidad de 25.275 dólares.

La construcción del argumento, el desarrollo de la historia y las sucesivas redacciones del guión fueron accidentadas. El primer guionista fue Maxwell Anderson, quien visitó junto al director la ciudad de San Francisco en 1956 para situarse espacialmente en la ciudad en la que se iba a desarrollar la historia. A pesar de haber comenzado a trabajar en el guión y las localizaciones, Hitchcock viajó a África con Alma para estudiar los lugares en los que se podría situar otra posible película, la cual se realizaría en caso de que *Vertigo* no llegase a materializarse. Mientras tanto, Anderson continuó trabajando en el guión. En su borrador Scottie y Elster eran conocidos por los nombres de Kilrain y Elder, respectivamente. El personaje de Madeleine cantaba y pintaba y mantenía una relación ilícita con Kilrain, la cual era descubierta por su marido. Los dos hombres protagonizan entonces un tiroteo en el cual muere Elder. Después, Madeleine se arroja al vacío. Renée, el personaje femenino equivalente a Judy,

se precipita a la bahía de San Francisco en la segunda parte del guión de Anderson. Kilrain posee, como en el libro, un encendedor en el que está grabado el nombre de Eurídice. Por esta primera versión Maxwell Anderson cobró 65.000 dólares.

Evidentemente, este primer borrador no gustó a Hitchcock y pidió a Angus MacPhail (amigo íntimo del matrimonio desde los tiempos de Inglaterra, donde había trabajado como editor con Alma, y que acuñó el término de “MacGuffin”) que escribiese un nuevo borrador con la novela como base. Podría definirse su contratatación como (casi) un favor personal para que MacPhail pudiese trabajar y cobrar un sueldo pues los Hitchcock conocían los problemas que el escritor tenía con el dinero como consecuencia de su afición al alcohol. Sin embargo, tan sólo escribió quince páginas, en las que el personaje de Scottie se llamó Roger Dane y el de Elster, Carl Garron.

El tercer guionista que intervino en la producción, Alec Coppel, había sido recomendado por Alec Guinness, justo cuando Hitchcock acababa de ser intervenido quirúrgicamente de su hernia. A pesar de este contratiempo y la posterior convalecencia, esta vez el director sí que pudo trabajar intensamente con el guionista, tal y como era costumbre en él, aunque nunca apareciese como tal en los títulos de crédito. Ello puede deberse al hecho de que Alfred Hitchcock no era miembro del sindicato de guionistas, y todo aquél que no formase parte del mismo no podía aparecer en los títulos de crédito como tal.

En esta versión, director y guionista dividieron el guión en diecinueve escenas. Aquí, el protagonista se llama Jimmy. El personaje de Judy, contrariamente a la versión final que aparece en la película, era descrita como una muchacha de familia adinerada proveniente del Este, siendo localizada por Jimmy después de haberla seguido hasta un garaje en el que aparca el coche que ha alquilado para ella un importante hombre de negocios, su nuevo protector después de Elster. Una escena interesante, que también desapareció al final, fue el intento de Madeleine de curar la acrofobia de Jimmy subiendo a la Coit Tower.

A pesar de la mayor calidad de este borrador, James Stewart y Hitchcock seguían descontentos con la falta de vida de los personajes. Por su parte, Hitchcock anhelaba un mayor parecido con su admirada obra de teatro *Mary Rose* (James Barrie). En una nota, el director británico escribió a Coppel, “now, Max, one final thing. I am really anxious to get mood, but not necessarily somber mood, into this love story. I don’t want us to get heavy handed with it. After all, Barrie’s Mary Rose had some

elements of the first part of this story and, as you know, this quality was quite a fey one”³⁵ (Aulier, 1999: 23).

En las primeras versiones de *Vertigo*, el lugar donde personajes femeninos encontraban la muerte era un faro, el cual era el espacio fundamental en el desarrollo de *Mary Rose*; pero se terminó descartando porque los faros no estaban abiertos al público y por tanto el acceso para los personajes resultaba también imposible.

Como consecuencia del descontento general con el guión, y para intentar dar forma a todo el trabajo que se había realizado hasta entonces, se contrató un cuarto guionista, Samuel Taylor, dramaturgo que había alcanzado un notorio éxito en Broadway con su obra *Sabrina Fair*, y que fue llevada al cine por Billy Wilder en 1954 bajo el título de *Sabrina* (*Sabrina*, 1954). Como curiosidad, el lugar en el que trabajó Taylor para *Vertigo* son las oficinas que aparecen en *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (*El Crepúsculo de los Dioses*, 1950), las mismas donde William Holden y Nancy Olson escribían su guión y se veían a escondidas mientras Norma Desmond permanecía en su mansión, alejada del mundo. Es éste el guión que finalmente se filmó.

Stewart había dejado muy claro que no interpretaría ningún papel si los personajes no eran reales. Taylor no sólo logró que estos adquiriesen vida, sino que además añadió a Midge, figura fundamental en el desarrollo de la trama y herramienta de conexión con la realidad en su relación con Scottie y con los espectadores, quienes también están involucrados en la película y con la sucesión de la trama a través de los personajes. Barbara Bel Geddes fue siempre el modelo que el autor tuvo en mente, tanto por amistad como por su calidad como intérprete. Bel Geddes y Kim Novak nunca coincidieron en la filmación.

Taylor estudió las películas de Hitchcock y expresó su deseo de que Judy revelase la verdad de los hechos a mitad del metraje, pues bajo su punto de vista éste era un rasgo totalmente hitchcockiano. En un primer momento su idea consistía en desvelar la realidad de lo sucedido durante una conversación entre Elster y Judy. En posteriores debates entre director y guionista surgió la idea de la carta, tal y como aparece finalmente en la película. Taylor declaró que “I think that the scenes indicate that

³⁵ “Ahora, Max, una cosa para terminar. Estoy realmente ansioso por ponerme a tono, pero no necesariamente de forma sombría, en esta historia de amor. No quiero ser torpe tampoco. Después de todo, la <Mary Rose> de Barrie tenía algunos elementos de la primera parte de esta historia y, tal y como sabes, esta cualidad era bastante extraña.”

Hitchcock felt pretty strongly about this terrible frustrated love, just the way he thought out the scenes and how he shot them”³⁶ (Russell, 1996: 90).

Hasta este momento, la actriz que iba a dar vida a los dos personajes femeninos principales era Vera Miles. Con ella se hicieron todas las pruebas de vestuario hasta que anunció que estaba embarazada y que no podría seguir adelante con el proyecto. Fue entonces cuando se optó por Kim Novak. Como Novak no estaba bajo contrato con la Paramount, sino con Columbia, hubo que firmar un acuerdo con dicha productora para que la actriz fuese cedida; dicho acuerdo consistía en que James Stewart y Novak debían protagonizar la versión cinematográfica de *Bell, Book and Candle* (*Me enamoré de una bruja*, Richard Quine, 1958).

Parece ser que aquí no acabaron los contratiempos con la actriz. Para empezar, según Spoto, “Kim Novak puso reparos en llevar un traje de color gris, color que consideraba no la favorecía en absoluto” (Spoto, 1984: 149). Al mismo tiempo, la actriz emprendió una serie de acciones para defender su estatuto y derechos como estrella de la Columbia, dejando de aparecer por el plató mientras esta productora no aceptase una subida de su sueldo, y que acabó consiguiendo. No menos turbulencia causó la inseguridad de la actriz en lo relativo a su capacidad para interpretar el papel, ante lo cual, James Stewart aconsejó que “if Hitch didn’t think that you were right for the part, he wouldn’t have signed you to do it in the first place. You must believe in yourself”³⁷ (Sterritt, 1997: 103)

Doris Day también había tenido, también según Spoto, esta misma reacción a la hora de trabajar con Hitchcock. Las palabras de Stewart (que tan bien conocía a Hitchcock), descartan la observación de Donald Spoto relacionadas con las reticencias del director en lo referente a estas dos intérpretes, en las que Spoto asegura “que fueron impuestas al director británico y tratadas por él con mucho desdén dada su falta de talento interpretativo” (Spoto, 1984: 152). Sin embargo, esto no fue así. Casi exceptuando el caso de Julie Andrews y de Paul Newman en *Torn Curtain* (*Cortina Rasgada*, 1966), en casi todas sus películas Hitchcock estuvo contento con la elección de sus actores. Durante los preparativos de *Torn Courtain* la productora había hecho una serie de modificaciones contractuales y exigencias al director que afectaban plenamente

³⁶ “Creo que las escenas indican que Hitchcock sentía profundamente este frustrado y terrible amor, por la forma como pensó las escenas y las filmó.”

³⁷ “Si Hitch no pensase que eras adecuada para el papel, él no hubiese firmado contigo, para empezar. Debes creer en ti misma.”

a la manera de narrar una historia y a sus métodos de rodaje; se le impuso, desde el estudio, adaptarse a la modernidad imperante en cuanto a la música y a las estrellas con las que quería o debía trabajar, y se le negó a Hitchcock la posibilidad siquiera de evolucionar y experimentar a nivel técnico. Debía seguir ofreciendo lo que se esperaba de él, y todo aquello a lo que la audiencia estaba acostumbrada a ver en su cine.

Volviendo a *Vertigo*, desde un principio se eligió la ciudad de San Francisco, lugar que apasionaba a Hitchcock (poseía un rancho cerca de allí). Había leído en numerosas ocasiones *The Picture of Dorian Gray* (*El Retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde, 1890) y declaró otras tantas la influencia de esta obra en su producción; San Francisco es uno de los lugares fundamentales en la obra de Oscar Wilde.

Además de San Francisco se escogió la misión de San Juan Bautista pues encajaba perfectamente con la atmósfera fantasmal que Hitchcock quería transmitir. Era un espacio ideal, pero faltaba la torre. Un terremoto la había derrumbado en 1906; sin embargo, el ambiente y la luz encajaban con la idea que el director se iba formando acerca de lo que debía ser *Vertigo*. Se decidió construir una falsa torre sobre el edificio, siendo su interior reproducido en un estudio.

Desde que dirigiera *Rebecca* en 1940, Hitchcock había querido e intentado mostrar visualmente la expresión subjetiva de los sentimientos de los personajes mediante el uso de la cámara. En *Vertigo* quería exteriorizar la impresión que se produce cuando alguien tiene miedo a las alturas. En la película, esta sensación se transmite sobre todo cuando Scottie se encuentra subiendo la torre de la iglesia tras los pasos de Madeleine/Judy. Como consecuencia de la altura de dicha torre y las características del zoom necesario para producir el efecto deseado, así como el posicionamiento de la cámara de gran tamaño dentro de la torre para lograr el resultado buscado desde el punto de vista subjetivo de Scottie, los costes del rodaje de las secuencias serían altos. Como apuntábamos, para evitar altos costes y reducirlos lo más posible Hitchcock propuso la utilización de miniaturas en lugar de emplear el tamaño real, lo cual implicaba un importante ahorro en el presupuesto. Para ello se construyó una maqueta lo suficientemente grande como para que cupiese una cámara y así poder rodar el travelling-zoom que reproduce la sensación de vértigo que se contempla posteriormente en la película.³⁸

³⁸ “En *Vertigo*, solucionamos el problema sirviéndonos de la <Dolly> y el <zoom> simultáneamente. Pregunté: <¿Cuánto me costará eso? – Cincuenta mil dólares—. ¿Por qué? – Porque debemos colocar la cámara en lo alto de la escalera y construir todo un sistema de andamios para elevar la cámara,

Las campanadas que se escuchan en la escena final de *Vertigo* pertenecen en realidad a la Misión Dolores, lugar en el que se encuentra el cementerio al que Madeleine acude para visitar la tumba de Carlota. En esta iglesia aparece una salida directa a dicho cementerio situada a la derecha del altar, pero dicho campo santo se encuentra en realidad a la izquierda del mismo, y los visitantes deben entrar primero a un jardín y caminar hasta el final de la misión para poder acceder a éste a través de un arco. Esta escena, la de Madeleine contemplando la tumba de su bisabuela, fue la primera que se rodó. Dicho rodaje comenzó el 30 de septiembre de 1957, siendo el equipo de colaboradores de Hitchcock el siguiente:

Productor asociado: Herbert Coleman.

Guión: Alec Coppel y Samuel Taylor.

Director de Fotografía: Robert Burks, A.S.C. (Vistavisión)

Decorados: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer, Frank McKelvey.

Color: Technicolor.

Supervisor: Richard Mueller.

Música: Bernard Herrmann, dirigida por Muir Mathieson.

Montaje: George Tomasini.

Vestuario: Edith Head.

Ayudante de dirección: Daniel McCauley.

Ingenieros de sonido: Harold Lewis y Winston Leverett.

Títulos: Saul Bass.

Secuencia especial: creada por John Ferrer.

Hitchcock había trabajado anteriormente con todos ellos, salvo con Alec Coppel y John Ferrer, con quienes no volvió a repetir colaboración.

El San Francisco que vemos en pantalla tiene referentes reales que en muchos casos todavía existen, y también un contracampo repleto de anécdotas y curiosidades. Las escenas del hotel de Judy fueron rodadas en el Hotel Empire, en la c/ 980 Sutter. Las flores que aparecen en la escena de la floristería hubieron de ser cambiadas en

mantenerla en el vacío, establecer un contrapeso, etcétera>. Entonces yo dije: <No hay personaje en esta escena, es un punto de vista. ¿Por qué no construir una caja de escalera en maqueta, ponerla horizontalmente sobre el suelo y hacer nuestra toma de vista: <travelling-zoom>, horizontalmente? Esto no costó más que diecinueve mil dólares>” (Truffaut, 1998: 179).

varias ocasiones pues no aguantaban el calor de los focos. Durante la filmación de la escena que se desarrolla en el Palace's Gallery 6, donde Madeleine contempla el retrato de Carlota, había gente además del equipo de filmación pues eran las horas normales de visita a la galería; los visitantes se concentraron más en el rodaje de la película que en los cuadros que había expuestos y que habían acudido a ver. En dicha escena, un empleado informa a Scottie cuando éste le pregunta sobre el cuadro que observa Madeleine; en realidad trabajaba en el Museo y lo que hizo fue reproducir en pantalla su labor diaria en el museo. En la escena que tiene lugar frente al mar, en el primer paseo de Madeleine y Scottie, se plantó expresamente un gran árbol para la ocasión. En otra escena alejada de la ciudad, aquella que tiene lugar en el bosque de secuioas (Big Basin Redwoods State Park), los diálogos hubieron de ser grabados después en el estudio pues los ruidos y demás condiciones atmosféricas provocaron que el sonido fuese de pésima calidad. Cuando Madeleine se arroja al río en su primer intento de suicidio en pantalla, y Scottie se arroja a salvarla, aparecen unas escaleras junto al puente de San Francisco que en realidad no existen; fueron construidas en el tanque que se fabricó en el estudio para filmar la secuencia y para que los protagonistas pudieran volver a tierra frente a la cámara. En lo que al rodaje de esta escena se refiere y a la supuestamente no muy buena relación del director con Kim Novak, Donald Spoto escribió lo siguiente:

“<Al menos tuve la oportunidad de echarla al agua> ... una referencia a la escena en la cual ella tiene que fingir que se suicida saltando a la Bahía de San Francisco. Le divertía recordar que se necesitó efectuar muchas veces la toma en el tanque del estudio... lo cual implicaba que la infeliz mujer tenía que saltar completamente vestida al agua, salir de ella, secarse, cambiarse a un vestido seco, y luego verse obligada a saltar de nuevo” (Spoto, 1984: 190).

Dan Aulier afirma que esto no fue así. Cuenta que para el pequeño salto a la bahía se contrató a una doble para que lo hiciese en lugar de la actriz. Dado lo peligroso que hubiese sido el rodar esta escena en una localización real, las tomas se realizaron en un estudio de la Paramount donde se colocó un enorme tanque de agua. Esta explicación es más lógica que la de Spoto, pues nadie se hubiese arriesgado a poner en peligro la salud de una actriz tan rentable como lo era Novak en ese momento.

También se utilizó un doble para James Stewart en la persecución por los tejados de San Francisco. Las manos que se ven en primer plano asiéndose al canalón del tejado son en realidad las de este doble, no las de Stewart. Su apartamento se encuentra en el número 900 de la Calle Lombard. Al otro lado de la ventana de su

apartamento se ve una torre que en realidad no está allí sino en el lado izquierdo. Bumstead recuerda al respecto que “I was in Hitch’s office and he asked if I knew why he wanted Coit Tower outside the apartment window. I confessed that I didn’t. He smiled and said, <Coit Tower³⁹ is a phallic symbol>”⁴⁰ (Aulier, 1999: 51).

Durante la reproducción, Hitchcock había encargado a sus colaboradores que buscasen a detectives y abogados reales retirados en las guías de teléfono y similares para contactar con ellos y comprobar cómo eran sus casas y reproducirlas después en la pantalla. Una vez completado el decorado, el director observó que habían colocado demasiados libros en las estanterías de la casa de Scottie y mandó que las retirasen pues estaba convencido de que Ferguson no leía tanto. La escena rodada en la cocina de su casa, después del primer intento de suicidio de Madeleine, es la de las ropas de ésta colgadas para que se secasen después de que Scottie la desnudase. Se hicieron cuatro tomas, una de ellas con un sostén colgando de la cuerda. La censura recomendó quitar toda prenda íntima y que, si se demostraba que el protagonista masculino había desnudado a la chica y la había metido en la cama, entonces alguna evidencia de vergüenza debía ser mostrada en el rostro de Madeleine.

En las escenas que se desarrollan en San Francisco, en algunas de ellas se utilizaron transparencias: en el escaparate de la librería “Argosy Book Shop”, en la ventana despacho de Elster, y antes de la entrada a la tienda de ropas, donde Scottie compra unas flores a Judy. Este momento, cuando los protagonistas están cruzando la calle para entrar a la tienda “Ransohoff’s” para comprar ropa a Judy, fue filmado con cámara oculta.

Después de la muerte de Madeleine, cuando Scottie ha salido del sanatorio recuperado de su depresión y empieza a buscar a la fallecida entre los vivos, en el parking de la casa de Madeleine hay una mujer que es confundida por Scottie con la muerta por poseer el coche de los Elster y tener el mismo color de pelo de Madeleine; esta actriz había interpretado a Effie en *The Maltésse Falcon* de John Huston.

Los exteriores e interiores del restaurante Ernie’e fueron rodados en estudio. Su reproducción fue exacta. Incluso el dueño y el maître del restaurante aparecen en la escena. Ésta llevó tres horas de preparación y rodaje. El menú que degustan los

³⁹ Esta torre se llama así en honor a la bombero Lily Coit, cuya participación en el terremoto de San Francisco de principios de siglo fue muy importante.

⁴⁰ “Yo estaba en la oficina de Hitch y él me preguntó si yo sabía por qué quería la Torre Coit al otro lado de la ventana del apartamento. Le confesé que no tenía ni idea. Él sonrió y dijo, <la Torre Coit es un símbolo fálico>.”

comensales fue seleccionado por Hitchcock y preparado por Ernie's mismo. Consistió en ensalada de salsa de roquefort, filetes de Nueva York, verdura, patatas asadas, banana Flitters, zabaglione, lo cual puede dar una idea de lo minucioso que era Alfred Hitchcock y su equipo en la preparación y rodaje de sus películas.

La famosa escena del beso resultó ser muy incómoda para ambos protagonistas. Fueron colocados sobre una plataforma circular, teniendo alrededor una transparencia en las que unas imágenes en la cochera de la misión devolvían a Scottie y al espectador al pasado para poder recuperar a Madeleine. Justo antes de este instante, cuando ella sale del cuarto de baño resucitada de entre los muertos, hay un momento en que Scottie se acerca para abrazarla y besarla. Pero James Stewart tropezó y tuvo que pararse el rodaje durante tres horas para que el actor fuese atendido por un médico.

En lo referente a los títulos film, los ejecutivos hicieron saber a Hitchcock que tenían otros nombres que consideraban más apropiados que el seleccionado (*From amongst the Death-Vertigo*). Destacan: *Afraid of love. Alone in the dark. The Apparition. Carlota. Conscience. My Madeleine. Never leave me. Nothing is forever. The Unknown. The Shadow. Terror. Wanted. Footsteps.*

El rodaje terminó poco antes de la Navidad de 1957 y los Hitchcock, junto al matrimonio Wasserman, partieron de vacaciones a Jamaica. Mientras, Kim Novak protagonizó un sonoro escándalo por convertirse en la novia de Sammy Davis Jr.

La postproducción no presentó incidentes de ningún tipo. Ésta y el posterior preestreno estuvieron marcados por la convalecencia de Alma después de su operación de cáncer. El estreno mundial se organizó en la ciudad de San Francisco. Semanas previas al mismo la Paramount hizo que los principales periódicos diesen información respecto a las numerosas anécdotas que habían tenido lugar durante el rodaje, sobre todo aquellas relacionadas con sus estrellas. Se hizo especial hincapié en los datos referentes a la supuesta enemistad entre Alfred Hitchcock y Kim Novak. Se usó una estrategia de marketing que después se utilizó con *Psycho*: se advirtió a los espectadores que “when you have seen *Vertigo*, don't tell anyone the great secret of the story”⁴¹ (Aulier, 1999: 115). En *Psycho* recuperaron este espíritu e impidieron que nadie entrara en la sala una vez comenzada la película, y pidieron a los espectadores que no revelasen lo que habían visto.

⁴¹ “Cuando haya visto *Vertigo*, no cuente a nadie el secreto de la historia.”

Saul Bass, el creador de los títulos de crédito, añadió en los carteles de la película la frase *Alfred Hitchcock's Masterpiece*. Se aprovechó el éxito de la serie *Alfred Hitchcock Presents* para insertar al final de cada episodio anuncios de la película; esta táctica se utilizó igualmente en las revistas de misterio que llevaban el nombre del director.

En los cines se pidió que se diesen rosas a todas aquellas mujeres que se pareciesen a Kim Novak, y que se les prometiese la entrega de un disco con la canción de la película, compuesta por Jay Livingstone y Ray Evans (quienes en su momento habían compuesto *Qué será será* para *The Man Who Knew Too Much*) junto con los temas de Bernard Herrmann creados para la película, en concreto el preludeo y el tema de amor.

Previo al estreno mundial se ofreció un cocktail en el Clift Hotel, en San Francisco, en el que participaron actores, periodistas, el director y demás gente relevante del campo de la producción. El menú estaba escrito en francés, en consonancia con la novela en la que se basa la película. Después fueron al Stage Door Theater (con capacidad para 400 personas) para visionar *Vertigo*. No se escatimaron medios ni ideas, y acto seguido acudieron a Ernie's a cenar, el mismo restaurante al que los personajes van en dos ocasiones durante la película y que tanta importancia tiene dentro de la trama. Se organizó una fiesta posterior para todos aquellos que quisieran continuar con la celebración.

Al día siguiente Kim Novak dio una conferencia de prensa de carácter personal para aclarar los supuestos escándalos en los que se estaba viendo envuelta: por un lado, su relación con un importante oficial de la República Dominicana, en concreto Lt. Gen. Rafael Trujillo Jr, hijo del líder de dicha República, y de quien habría recibido numerosos y valiosos regalos; por otro, su romance con el cantante negro Sammy Davis Jr..

A su vez, James Stewart y Alfred Hitchcock realizaron un tour por las localizaciones de la película, junto con periodistas y fans.

El estreno en Nueva York se realizó en el Capitol. En cuanto a los beneficios, *Vertigo* no ganó ni perdió dinero. Ocupó el número veintiuno en las listas de venta de entradas en 1958, con un total de 3.200.000 de dólares de recaudación. El coste final de la película fue de 2.479.000, por lo que las ganancias no alcanzaron 1.000.000 de dólares. Del coste total de la realización, Paramount pagó 2.479.000 y *Hitchcock Productions* el resto, esto es, 443.307. No se incluyen los salarios del director ni de

James Stewart, pues estaban basados en los rendimientos obtenidos con la película. El porcentaje de cada uno es desconocido.

Los críticos no se pusieron de acuerdo en sus estimaciones sobre la película. Hubo algunas críticas muy positivas, pero en su gran mayoría *Vertigo* no fue aplaudida ni comprendida.

El crítico Jack Moffitt, del *The Hollywood Reporter* escribió que “Alfred Hitchcock tops his own fabulous record for suspense. It is a picture no film maker should miss. Stewart gives what I consider the finest performance of his career. *Vertigo* is one of the most fascinating love stories ever filmed”⁴² (Aulier, 2016: 170).

La suya fue la excepción. Casi todos los críticos calificaron la película de “error”. El crítico de la revista *Variety* escribió que “*Vertigo* is more than two hours old, and it’s questionable whether that much time should be devoted to what is basically only a psychological murder mystery”⁴³ (Aulier, 1999: 172).

Por su parte, Philip K. Scheuer, de *Los Angeles Times*, calificó la interpretación de Stewart de “indifferent”⁴⁴ (Aulier, 2016: 199) y *Los Angeles Citizen-News* sentenció que “*Vertigo* is not his (Alfred Hitchcock) picture”⁴⁵ (Aulier, 2016: 199).

Como consecuencia del fracaso crítico y comercial de la película se decidió retirar la cinta del mercado. La película más personal de Hitchcock, la más cuidada por él en todos sus aspectos, desapareció por decisión personal, forjándose así una leyenda como la obra maestra perdida del mago del suspense. Volvió a emitirse después de la muerte del director.

⁴² “Alfred Hitchcock llega a lo más alto de su fabuloso record de suspense; es una película que ningún cineasta debiera perderse. Stewart ofrece la que considero la interpretación más sublime de su carrera. *Vertigo* es una de las más fascinantes historias de amor jamás filmadas.”

⁴³ “*Vertigo* dura dos horas, y es cuestionable si tanto tiempo debiera ser dedicado a lo que es simple y básicamente un misterio psicológico.”

⁴⁴ “Indiferente.”

⁴⁵ “*Vertigo* no es su película (de Alfred Hitchcock).”

Capítulo 3: Enfermedad y Muerte

Morte a Venezia es muy buena película. De haber podido, me habría gustado hacerla

Alfred Hitchcock

3.1. En torno a Morte a Venezia y Vertigo

Hitchcock establece sus propios principios de pensamiento, siempre con un motivo “referencial” en el mundo real, y muchas veces estableciendo los cimientos para la “referencia” textual de sus films en otros autores de distintas épocas (incluso posteriores a su producción), formando todos ellos un compendio dialógico que nos ayuda a ampliar las distintas perspectivas que pueden concluirse a partir de ese diálogo y de las imágenes mostradas.

Tal es el caso de *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann (*La Muerte en Venecia*, 1912) y *Morte a Venezia* de Luchino Visconti (*Muerte en Venecia*, 1971). Por un lado, la novela de Mann era una compilación teórica relativa a las teorías de la belleza que tan importantes fueron en el espacio artístico y filosófico durante siglos, y cuya eclosión y reddefinición se produce en el siglo XVIII, y continuó su evolución durante el siglo XIX y principios del siglo XX.

Distingamos, pues, de manera muy sucinta, las categorías estéticas fundamentales que nos van a ayudar a definir y comprender mejor el vértigo y *Vertigo*, a saber, bello, sublime, siniestro

“Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar” – Rainer María Rilke (1875 – 1926).

“Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado” – Friederick Schelling (1775 – 1854).

“Lo sublime es el intento de expresar lo infinito sin hallar en el reino de los fenómenos un objeto que se muestre adecuado a esta representación” – George Wilhem Friederich Hegel (1770 – 1831).

Hasta el siglo XVIII se mantuvo el concepto de belleza griego que había imperado hasta el momento, caracterizado éste por la limitación y la perfección. Se rechazaba todo aquello que implicase o sugiriese desproporción, desorden, infinitud y

caos. Sin embargo, se produjo una redefinición del concepto en la *Kritic der reinen Vernunft* de Immanuel Kant (*Crítica de la razón pura*, Immanuel Kant, 1781), donde el filósofo prusiano habla de la estética y la belleza, dividiendo lo que él considera un proceso mental cuyo recorrido, a grandes rasgos, se manifiesta en cinco etapas:

- a) Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
- b) Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor
- c) Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable
- d) Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).
- e) Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, númeno y fenómeno, quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre, todo aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmesurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en (para Kant) esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. El romanticismo elevará a programa y a ejercicio artístico este fondo ideológico.

Vertigo no es una película sobre la fobia a las alturas ni una historia de detectives y asesinatos. *Vertigo* cubre en imagen las ideas explicadas por Kant en sus teorías sobre la estética: la aprehensión de lo grandioso, que es la aparición de ese ideal femenino encarnado en Madeleine, fuente de emociones que mezclan el placer, el miedo y el dolor pues, al fin y al cabo, dichas sensaciones son la consecuencia de esa contemplación del abismo de belleza que llena la vacía existencia de lo inconmesurablemente sublime. El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer.

Tal es el caso también de *Der Tod in Venedig* y *Morte a Venezia*. Por un lado, la novela era una compilación teórica relativa a las teorías de la belleza que tan importantes fueron en el espacio científico-filosófico de finales del siglo XIX y

principios del siglo XX; véanse por ejemplo los libros escritos por Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana y Borrás, más conocido como George Santayana (1863-1952) sobre la belleza y su filosofía sobre la misma.

Der Tod in Venedig fue publicada en 1912, después de un viaje que Thomas Mann había realizado un año antes a la ciudad. Durante ese tiempo, fuente de inspiración para el escritor alemán fue el seguimiento que hizo en los periódicos de la enfermedad y muerte del compositor Gustav Mahler (1861-1911). La escritura del relato tuvo lugar entre mayo de 1911 (mes y año de la muerte de Mahler) y el verano de 1912. El propio Mann escribió a un amigo que Aschenbach se asemejaba físicamente a Mahler. Dick Bogarde, en la versión cinematográfica, es un retrato físico del músico.

Luchino Visconti en su película se acercó todavía más a la vida del músico incluyendo aspectos biográficos, como lo es la muerte de la hija del protagonista: la hija mayor de Gustav Mahler murió de escarlatina a los cinco años de edad.

Su adaptación al cine del relato fue fiel, aunque no exacta. Cambió la profesión del protagonista: de escritor pasó a ser compositor. Probablemente la novela deja más claro un cierto componente de homosexualidad, pero, a pesar de ello, el simbolismo del texto cobra fuerza debido a la exposición pormenorizada sobre la teoría de la belleza que realiza Thomas Mann. Estas teorías son explicadas en la película por un nuevo personaje incluido en la misma que no aparece en la novela: el músico Alfred, amigo de Aschenbach quien, como se expondrá posteriormente, guarda cierto paralelismo formal con el personaje de Midge de *Vertigo*.

Mann aprovecha la novela para exponer sus teorías en torno a la belleza, definiendo ésta como vértigo y como sublimación de la existencia, a pesar de que al final del mismo tan sólo quede la muerte. Con la exposición de sus ideas, Mann explica el significado de gran parte de la filosofía que Hitchcock intentó transmitir en *Vertigo*. Para ello, el autor alemán toma muchas veces como excusa *Fedro* (*Fedro*, Platón, 370 a.C.), la obra de Platón donde Sócrates habla sobre la belleza, la pasión y el abismo. El escritor hace suyas las ideas de los dos filósofos griegos. Destacan:

- a) Las ideas de Thomas Mann están basadas en la contemplación de la belleza.
- b) Sólo la belleza es digna de ser amada.
- c) La belleza es la única forma de lo espiritual que podemos captar y tolerar con los sentidos.
- d) La belleza está unida al Eros.

- e) La palabra sólo puede celebrar la belleza, no reproducirla.
- f) La pasión es igual que el crimen. Ninguna de las dos se aviene con el orden establecido y el bienestar cotidiano.
- g) Perder el objeto de belleza (Tadzio, Madeleine) tan sólo conduce a la muerte.

El discurso de Mann se convierte todavía en más Hitchcockiano en lo que a términos de belleza y abismo se refiere. Se puede resumir en las siguientes ideas (Mann, 1999: 113, 114):

a) La belleza es el abismo.

b) La contemplación de la belleza conduce a la embriaguez y al deseo, lo cual puede llevar a un hombre noble a cometer las peores atrocidades en el ámbito sentimental. Todo esto conduce al abismo.

c) Auschenbach tenía que luchar contra el vértigo, tanto físico como espiritual, el cual iba acompañado de una sensación de angustia, de absurdo irremediable y sin salida, en lo que a su propia existencia se refiere.

El pensamiento de Mann se convierte en enumeración del desarrollo filosófico planteado en *Vertigo*. Ningún personaje, en ninguna de sus obras, sobrevive a la contemplación de la belleza.

Luchino Visconti declaró en una entrevista que “decía Mann, en su escrito Sobre el matrimonio, citando a Platón <quien ha contemplado la belleza con sus propios ojos está ya consagrado a la muerte>” (Bacon, 1998: 421). Visconti quería que esta frase encabezase la película porque recogía el sentido fundamental de la misma.

En general, la obra del escritor supuso una gran influencia en el trabajo posterior de Visconti desde el punto de vista temático y teórico, pasando por otros detalles menores, pero no por ello menos significativos. Por ejemplo, el título del film *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco y sus Hermanos*, Luchino Visconti, 1961) es similar al de la novela de Mann *Joseph und seine Brüder* (*José y sus Hermanos*, Thomas Mann, 1943). En 1951 Mann y Visconti se conocieron con motivo de la adaptación al ballet que el director italiano realizó del relato *Mario und der Zauberer* (*Mario y el Mago*, Tomas Mann, 1929) y que se estrenó en 1956. Antes había tenido intención de adaptar *Der Zauberberg* (*La Montaña Mágica*, Thomas Mann, 1929), pero no fue posible. Optó por rodar *Morte a Venezia* pues su temática era una vieja aspiración del realizador.

Según sus propias palabras, “el tema de la muerte todavía está presente. Siempre me ha atraído el tema de la escisión que puede darse en un artista entre su vida y sus aspiraciones estéticas” (Bacon, 1998: 384).

Morte a Venezia fue filmada en Venecia y estrenada en 1971. En un principio, Luchino Visconti quería que Sean Connery o Michael Caine diesen vida a Aschenbach, pero al final fue Dirk Bogarde quien se hizo con el papel. También quería que el papel de Tadzio lo interpretase una joven actriz; en su lugar encontró en Björn Andersen la encarnación de lo que él tenía en mente, un joven andrógino. La primera elección había sido Miguel Bosé, pero su padre, Luis Miguel Dominguín, se negó.

En líneas generales la película trata de la llegada y estancia de un músico enfermo, Aschenbach, a Venecia. Este músico es viudo y perdió a su hija cuando ésta era muy pequeña. Este hecho desencadena una profunda crisis creativa y la muerte en vida del artista, quien ya no tiene nada ni nadie que le acerque a la existencia cotidiana. En un viaje a Venecia ve a un joven, de nombre Tadzio, que constituirá y se convertirá para el compositor en el ideal y personificación de la belleza perdida. Pero su viaje a Venecia no tiene retorno y, cuando ha vuelto a determinados lugares de la ciudad para volver a contemplar la belleza, lo único que queda y con lo que se encuentra Aschenbach es la muerte.

Los versos del poeta alemán Rainer María Rilke, correspondientes a sus *Duineser Elegien* (*Elegías de Duino*, 1923), son también expresión verbalizada de lo que las imágenes de sendos films pretenden explicar en *Der Tod in Venedig*, *Morte a Venezia* como en *Vertigo*, “porque lo bello no es nada/ más que el comienzo de lo terrible, justo lo que/nosotros todavía podemos soportar, /y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña/destruirnos. Todo ángel es terrible” (Rilke, 1998: 33).

En los tres relatos hay dos personajes masculinos que en medio de su soledad se encuentran con la belleza y su abismo. A ambos su ideal femenino les es arrebatado por la muerte, y ambos dos encontrarán una reencarnación en vida de esa belleza que perdieron, y que sublimará y engrandecerá sus existencias. Ese vacío lo volverá a llenar una mujer, Judy-Madeleine, y un joven andrógino, Tadzio. Estos dos personajes son rubios, etéreos y hermosos; ambos parecen flotar cuando andan, simulando más si cabe su apariencia fantasmal. Simbolizan la belleza “justo lo que / nosotros todavía podemos soportar, / y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña/ destruirnos. Todo ángel es terrible” (Rilke, 1998: 33) y representan al ángel de la muerte. Al final, estos

dos ángeles que les han llevado a contemplar de nuevo la belleza les conducirán también a la muerte, tanto a Aschenbach como a Scottie.

El agua desempeña un importante papel en ambos films, siempre como fuente y principio de mortalidad: en *Morte a Venezia* los canales de Venecia están infectados, corrompiendo la aparente perfección de la ciudad de los canales. Pero también el agua es punto de encuentro entre los dos protagonistas, esta vez en la playa; éste es también el lugar donde Tazio señala el horizonte como lugar de destino del moribundo Aschenbach. En *Vertigo*, el mar también será el testigo dual de la relación y existencia de los protagonistas. Por un lado, de la declaración de amor de Madeleine y Scottie y, por otro, en la bahía de San Francisco, donde ella realizará su primer intento de suicidio y del que será rescatada por el detective. Esta paridad es reflejo de dos mundos, y es que en estas dos ciudades conviven dos universos: la actual Venecia y el mundo estancado de Aschenbach, por un lado, y los dos San Francisco, el primero, el que está anclado en el pasado, donde un hombre podía hacer lo que quisiera, el anhelado por Gavin Elster y al que Madeleine vuelve constantemente (como la misión donde se suicida, por ejemplo), el San Francisco libertino y libre, donde lo prohibido podía llevarse a cabo; el segundo, el que se describe en la película, donde uno ha de saltarse la ley que antes le apartaba para poder hacer lo que se quiere (como hacer desaparecer a la esposa mediante asesinato en lugar de ingresarla en un manicomio, algo mucho más sencillo de llevar a cabo).

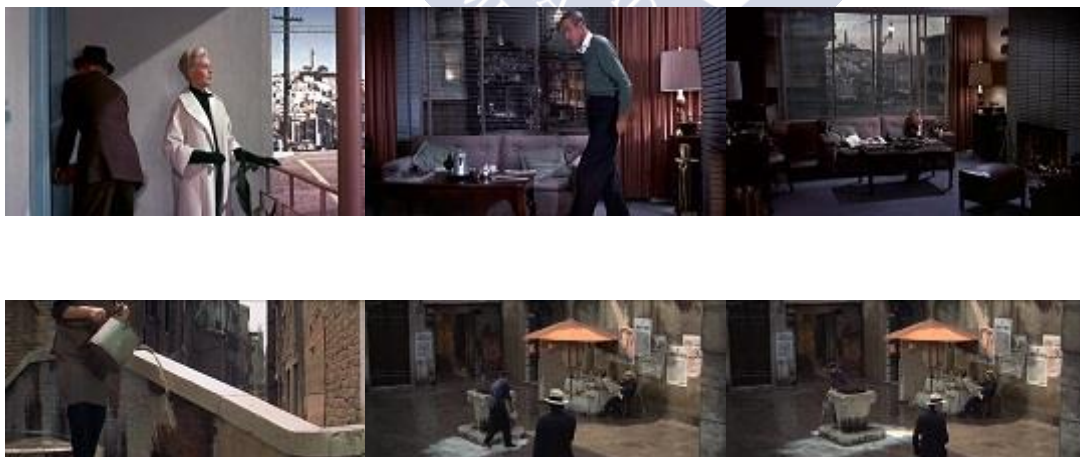
Lo siniestro está representado en los músicos que deambulan por Venecia, en el propio Aschenbach y su maquillaje para recuperar y aparentar una juventud perdida. La idea de la posesión de una viva por parte de una muerta, así como la muerte de Judy provocada por la aparición de una especie de espíritu que en realidad es una monja son los rasgos siniestros que participan en el film de Alfred Hitchcock.

En ambas películas los protagonistas deben hacer uso de máscaras: Bogarde para volver a la juventud perdida, Novak para ser quien no es. Tanto Madeleine/Judy como Aschenbach se miran al espejo varias veces. Este elemento utilizado por los dos directores muestra su otro yo, su desdoblamiento de personalidad.

Los dos personajes masculinos viven constantemente en el pasado y con los muertos; los dos han perdido a las mujeres que amaban y Aschenbach, además, a su hija; nada hay que pueda devolverles a la vida. Son personajes vacíos que intentan buscar un sentido a su existencia. Cuando por fin lo encuentran, lo único que hallan es la muerte. Esa muerte conlleva la parálisis, la imposibilidad de crear e incluso de vivir.

Por todo esto Aschenbach y Scottie estarán enfermos durante prácticamente todo el metraje. Durante un espacio de tiempo sus enfermedades serán tratadas por un médico. Una vez repuestos comenzarán una búsqueda, la cual les ayudará a seguir viviendo. Lo que ambos necesitan es recuperar la belleza perdida. Ambos encontrarán esa belleza en un restaurante. Allí es donde verán por primera vez tanto a Tadzio como a Madeleine, con los que se obsesionarán y a quienes intentarán proteger de la enfermedad y la muerte, transformándose en sus ángeles de la guarda. Los dos hombres llevan, probablemente por costumbres de la época, sus sombreros constantemente, convirtiéndose éste en un atuendo asociado a sus personajes. Los dos dedican su tiempo a seguir a sus rubios ángeles de la muerte, uno por las calles de Venecia, otro por las calles de San Francisco, aprovechando la ocasión para convertir las dos ciudades en otro personaje más y mostrarlas al espectador, siempre acompañados del silencio mientras se va descendiendo a un simbólico infierno.

La expresión del deseo físico de Aschenbach y Scottie también es representado en ambos films de manera gráfica y simbólica: en *Morte a Venezia*, mientras Aschenbach sigue a Tadzio por las calles, éstas aparecen cubiertas de un líquido blanco, en clara expresión, a mi entender, de la manifestación física del deseo que Aschenbach profesa; en *Vertigo*, como explicó Hitchcock, la inclusión de la Torre Coit al otro lado de la ventana del apartamento de Scottie constituye un símbolo fálico:



En cuanto a los lugares de residencia, tanto de Aschenbach como de Judy, definidos también por la soledad, viven en un hotel.

Los dos relatos cinematográficos introducen dos personajes que no aparecían en las novelas en las que se basaban: Alfred y Midge son amigos de Aschenbach y

Scottie, respectivamente, y la labor de ambos en las narraciones fílmicas es la de hacer ver la realidad a sus compañeros y también al espectador.

Los dos directores filman el tiempo. El paso del mismo es un aspecto que resaltan y del que quieren hacer especialmente conscientes a los espectadores: Visconti emplea un reloj de arena. Hitchcock utiliza una panorámica de la ciudad de San Francisco, un bosque de secuoyas.

La moralidad es otro aspecto común en la filmografía de estos dos directores y de estas dos películas en particular. Aldred, el fiel amigo de Aschenbach, afirma que “el arte es indiferente a la moralidad personal” (Mann, 1999: 79). Este concepto era compartido por Hitchcock, quien aseguró a Truffaut que “su amor por el cine era mayor que la moralidad” (Truffaut, 1997: 39). Ambos films son amorales e inmorales. Presentan y desarrollan ideas difíciles de aceptar en la época, y otras incluso no se encuadran en el momento actual. Si en *Vertigo* hay asesinato y adulterio, en *Morte a Venezia*, a pesar de todo su simbolismo, se perciben rasgos de homosexualidad y por tanto pederastia, aunque bien es cierto que el contacto carnal nunca se da en ésta última, quedando cualquier posible insinuación a un nivel platónico. La prostitución no es ajena a ninguna de las dos películas. En *Morte a Venezia* hay un flashback que muestra la presencia de Aschenbach en un burdel, donde recibe la asistencia de una prostituta. Judy, por su parte, vende su cuerpo y su alma a cambio de dinero y joyas.

Al final, cuando Scottie y Aschenbach han perdido definitivamente a las dos personas que han provocado el vértigo en sus existencias, ya sólo les queda la muerte.

3.2. En torno a la patología del Amor en Vertigo

MIDGE

Doctor, how long is it going to take you to pull him out of this?

DOCTOR

It is hard to say. Six months, at least. Perhaps a year. It depends to a certain extent to him

MIDGE

He won't talk

DOCTOR

No. We have ways of digging out knowledge. But it takes longer. He is suffering from acute melancholia, together with a guilt complex. He blames himself for what happened to the woman. And we know little of the background.

MIDGE

I can give you one thing: he was in love with her

DOCTOR

Ah? That complicates the problem

MIDGE

I'll give you another complication: he still is
The Doctor studies her carefully

MIDGE

And you know something, Doctor? I don't think Mozart's going to help at all

She attempts a bright, gay smile but it comes out wrong. She turns and walks away down the corridor

FADE OUT⁴⁶

Para los griegos la salud equivalía al equilibrio entre los distintos humores y cualidades. Para la Medicina, la salud era la armonía entre el alma y el cuerpo (Curi, 2010: 33). Para Platón, “el Amor ya es una especie de enfermedad ocular (ophthalmia: Fedro)” (Curi, 2010: 61). A partir de Aristóteles se asocian los fenómenos eróticos anormales con el síndrome de la *melancolía* (Culianu, 1999: 49). Son Aristóteles y Platón quienes afianzarán y extenderán el pensamiento de Empédocles (S. VI a.C.) de la Escuela Siciliana de Medicina, y de Hipócrates (S. V-IV a.C.), de la Escuela de Cos. Estas escuelas ya consideraban el amor como una enfermedad. Posterior a los filósofos

⁴⁶ Ver traducción en Apéndice 5.

griegos, Galeno de Pérgamo (S. II-III d.C.), continuó con dicha tradición; sus obras fueron utilizadas y preservadas por la medicina árabe durante los siglos posteriores (mil años aproximadamente).

La Medicina estudiaba la “Patología del Amor”. El enamorado era un enfermo por amor. En el S. XII, Andrés de Capellán escribió en su obra *Sobre el Amor*:

“Cuando alguien ve a una mujer que merece atención erótica, empieza en seguida a desearla en su corazón. Luego, cuanto más piensa en ello, más penetrado de amor se siente, hasta el punto que consigue reconstruirla toda entera en su fantasía. A continuación, se pone a pensar en sus formas, distingue sus miembros, la imagina en acción y explica (rimeri, lit: hender) las partes secretas de su cuerpo” (Culianu, 1999: 47).

Es entonces cuando el fantasma femenino, aquél que penetró por los ojos del enamorado y que permanece en él, puede apoderarse del aparato neumático entero (corazón y cerebro) del enamorado, produciendo varias y severas perturbaciones somáticas. Del síndrome del Amor también hablaron Avicena (*Liber Canonis*, Manual de Medicina de la Baja Edad Media Cristiana (Culianu, 1999: 48)) y Constantino el Africano. Arnau de Vilanova y Vincent de Beauvis lo clasificaron dentro de las especies de *melancolía o bilis negra*.

La descripción más completa de la enfermedad se encuentra en “De amore qui hereos dicitur” del *Lilium medicinale* del Doctor Bernard de Gordon (1258-1318), profesor en Montpellier:

“La enfermedad llamada hereos es una angustia melancólica causada por el amor hacia una mujer. La causa de esta afección reside en la corrupción de la facultad de la estima por una forma y una figura que ha permanecido impresa en ella de forma muy intensa. Cuando alguien se apasiona por una mujer, piensa desmedidamente en su forma, en su figura, en su comportamiento, puesto que cree que es la más bella, la más venerable, la más extraordinaria y la mejor hecha, tanto de cuerpo como de alma. Por esta razón, la desea con ardor, olvidando la moderación y el sentido común, y piensa que, si él pudiera satisfacer su deseo, sería feliz. El juicio de su razón está tan alterado que imagina constantemente la forma de la mujer y abandona todas sus actividades, de manera que, si alguien le habla, apenas le oye. Y puesto que se trata de una cogitación ininterrumpida, puede ser definida como una angustia melancólica. Se llama hereos porque los señores y los nobles, debido a la abundancia de delicias, caían a menudo en esta afección. Los signos son la omisión del sueño, de la comida y de la bebida. Todo el cuerpo se debilita, salvo los ojos” (Culianu, 1999: 215).

También explica otros síntomas, tales como la inestabilidad emotiva, el pulso desordenado y la manía por deambular, con el pronóstico de que “si no son tratados, se convierten en unos maniáticos y se mueren” (Culianu, 1999: 150). Dicha concepción se acabará asociando a la licantrópía, y se prolongará hasta pasado el romanticismo en los siglos XVIII y XIX. Este concepto médico del amor como enfermedad se proyecta de manera especial en *Vertigo*, tal y como se aprecia en la escena del sanatorio y se lee en los diálogos que aparecen al comienzo de estas líneas. Las imágenes de *Vertigo* explican visualmente la descripción que de la enfermedad del Amor hizo el Doctor Bernard de Gordon. Tanto es así que incluso el diagnóstico que el médico ofrece a Midge sobre el estado de Scottie es el de “melancholia, together with a guilt complex”⁴⁷. Recurriendo de nuevo a las ya citadas palabras del Doctor Bernard de Gordon, el mal de Scottie es así porque “piensa desmedidamente en su forma, en su figura, en su comportamiento, puesto que cree que es la más bella, la más venerable, la más extraordinaria y la mejor hecha, tanto de cuerpo como de alma. Su juicio está tan alterado que imagina constantemente la forma de la mujer” (Culianu, 1999: 163). En el sanatorio, Midge le habla, pero Ferguson ni escucha ni sabe siquiera que ella está allí “you don’t even know I am here. But I am”⁴⁸. Tan sólo la mira. Y es que “todo el cuerpo se debilita, salvo los ojos” (Culianu, 1999: 163).

Tal y como se mencionó previamente en las hipótesis, además de la huella de la Medicina en la película de *Vertigo*, hay también una importante evocación de la Psiquiatría en el personaje de Madeleine. Y es que a finales del siglo XIX hubo un caso notable en torno a una enferma que pasó a la posteridad bajo el pseudónimo de “Madeleine”, siendo sus síntomas estudiados bajo los parámetros de la histeria, la mística y la locura.

Dicha Madeleine pasó unos meses, durante los años 1896-1897, en el Hospital de la Salpêtrière, en París, como paciente del psiquiatra Pierre Janet (1859-1947), psicólogo y neurólogo francés que centró sus estudios en los desórdenes mentales y emocionales. El caso que nos ocupa, conocido como el “Fenómeno Madeleine” (Hulin, 2007), describe la patología de esta mujer, apodada Madeleine, que cayó en éxtasis después de haber ido desde el hospital hasta la Iglesia de Montmartre. Se intentó discernir si sus síntomas constituían una experiencia sobre Dios, intervención de la

⁴⁷ “Melancolía, junto a complejo de culpa”.

⁴⁸ “Ni siquiera sabes que estoy aquí, pero estoy.”

gracia divina, o si eran explicables dentro del marco de la histeria. Según explicaba Janet, Madeleine ostentaba estigmas, caminaba sobre la punta de los pies (en el límite de la levitación) y su alimento era tan escaso que hacía temer por su vida a pesar de mantenerse en su peso normal sin adelgazar. Janet quería averiguar la influencia de “las ideas, las creencias, las convicciones delirantes, y lo que convenía estudiar, ante todo, el estado mental de dicha persona, su inteligencia, su manera de razonar y su disposición más o menos fuerte a la sugestión” (Hulin, 2007: 59) en la aspiración de su paciente Madeleine al ascetismo.

El personaje de Madeleine en *Vertigo* es descrito de forma similar, siempre como un ser poseído por el más allá: sus cabellos se habían vuelto grises de repente, vestía como una anciana, y cuando caminaba parecía que levitaba cual fantasma. No sólo eso: es el deseo y el anhelo que el espectador siente ante la materialización de la realidad de esa existencia del más allá y de la vida después de la muerte con el que Hitchcock le manipula y le envuelve en su MacGuffin inverosímil para poder llevarle junto a sus personajes por los caminos filóficos y metafísicos que él, junto a su equipo, ha planificado.

La religión cristiana considera la muerte como el fin de la permanencia física del hombre en su estado carnal, la unión del cuerpo y el alma. Una vez expirado, el espíritu abandona el cuerpo físico, el cual se deteriora y es incapaz de sostenerse bajo las leyes de nuestro universo finito. El mundo de los espíritus es presentado en un estadio paralelo a este mundo y su relación con un ser supremo es directa. Para aquellos que no fueron justos durante su vida, los espíritus permanecen encarcelados como resultado de sus pecados, pero tienen una última oportunidad de redimirse antes de un llamado juicio final. Aquellos espíritus que acceden al paraíso tienen la oportunidad de volver a ver a sus seres queridos que habían partido tiempo atrás. El paraíso es un mundo dinámico donde se realiza una interacción con la obra de un dios para con los hombres en la tierra mediante la intervención y ministerio de los ángeles. Esto que es dogma para algunos, es la forma como comienza la película de Frank Capra de 1946 *It's a Wonderful Life* (*Qué Bello es Vivir*, Frank Capra, 1946), también con James Stewart.

El suicidio no era tema recurrente en las películas del Hollywood de la época. En *It's a Wonderful Life*, el personaje interpretado por James Stewart, George Bailey, intenta quitarse la vida, pero se lo impide un ángel. Cual círculo que se cierra, el final de *Vertigo* parece un guiño cinematográfico cargado de ironía por parte de Hitchcock y Stewart pues el actor vuelve a dar vida en esta película a un personaje que, en el mejor

de los casos, sólo se suicida en sueños, completando lo que Bailey en la película de Capra no llegó a concluir.



3.3. En torno al final de *Vertigo*

Se ha especulado mucho sobre el significado del final abierto de *Vertigo*. En un principio, la Paramount exigió al director y su equipo incluir un final feliz (¿feliz?) según los cánones de Hollywood, por lo que se rodó uno en el que Scottie, después de la muerte de Judy, vuelve a casa con Midge; allí los dos escucharán por la radio la detención de Elster acusado de asesinato. Sin embargo, fueron muy pocas las copias que se exhibieron con esta escena y muy pocos los espectadores que la vieron, aunque éste es el final que aparece en el guión original (ver traducción en Apéndice 5):

Draft 9-12-1957 by Alec Coppel and Samuel Taylor

IN THE BELL TOWER - (NIGHT)

The church bell is tolling. It swings in and out of the picture. Through the archway we can see the Mission garden Bellow. Figures are hurrying across toward the church.

DISSOLVE TO:

INT. MIDGE APARTMENT - (NIGHT)

Midge is huddled in a chair, listening to the radio. Beyond her, San Francisco at night.

THE RADIO

-was last heard of living, but is now thought to be residing somewhere in the south of France. Captain Hansen states that he anticipated no trouble in having Elster extradited once he is found. Other news on the local front: in Berkeley three university of California sophomores found themselves in a rather embarrassing position tonight when they were discovered by Police Officer William Fogarty leading a cow up the steps of -

By now Midge has heard the NOISE outside, has uncoiled from the chair and shut the radio. She listens again for a moment, then moves quickly to the table on which are bottles, glasses and ice. She starts to mix a strong highball and does not turn as she hears the front door open. Scottie enters and closes the door behind him. His face is a mask. He moves slowly across the room and stands by the window, with the view of San Francisco beyond him, and looks straight ahead, thinking. Midge picks up the highball, glances over at him, picks up the bottle and pours in another slug. Then moves across the

room and holds out the drink. Scottie takes it. Midge moves away, picks up her own drink, sits down and looks across the room. Scottie stands quietly, immobile, then raises the glass and takes a long pull at the drink. He stares out at the city.

FADE OUT

THE END



El actual final de la película es un desolado Scottie asomándose al vacío, evidentemente recuperado de su mal a las alturas, para contemplar el cuerpo muerto de Judy. A continuación, la escena-película se cierra en negro y el logotipo de la Paramount da por concluida la misma.

Alfred Hitchcock solía dar pistas al espectador para que éste fuese intuyendo y averiguando las respuestas a los interrogantes planteados. Muchos críticos en la época acusaron al director de tramposo por utilizar giros de guión inesperados que, según ellos, no tenían sentido, pero que le ayudaban narrativamente a desarrollar la trama por los caminos que él quería. En *Psycho*, por ejemplo, muchos críticos no aceptaron que la solución final saliese de la nada y que consistiese en que un hijo se travistiera con las ropas de su madre; lo vieron como una artimaña del director. Pero Hitchcock se defendió explicando en su entrevista a Truffaut que había dado pistas a lo largo de la película y que en un momento de la misma, Norman Bates sube las escaleras de manera femenina indicando al espectador su cualidad femenina y que él es en la realidad la mujer autora del asesinato que se está investigando. Eugenio Trías, para quien el final de *Vertigo* es abierto, describe:

“La ambigua escena final de la película con Scottie postrado ante el vacío arriba de la torre, contemplando el cuerpo muerto, aplastado, de Judy (...). Dicho de otro modo: la escena final se halla en pura suspensión, sin que pueda determinarse si Scottie se arroja al vacío, si queda literalmente “colgado” en un brote de locura, si efectivamente se cura, retrocediendo hacia una vida menos surreal” (Trías, 1998: 145).

Según explica Miguel Marías en Nickel Odeon:

“Estaba en una proyección de Barcelona de 1968. Fui a verla con Pere Gimferrer, con Luis Goytisolo y con Gabriel García Márquez. Y la sorpresa que tuvimos al salir es que García Márquez estaba sentado en la escalinata del palacio de Montjuïc, con cara de aburrido, y nos preguntó: <¿Cómo se demoraron tanto en salir?> Nos quedamos de piedra, y le dijimos que acababa de terminar la película. Y nos contestó: <¡No me digan, hace como cincuenta minutos que les espero!>; le pregunté cuántas veces había visto morir a Kim Novak y la respuesta fue <¡Una, naturalmente!>. La sorpresa mayor es que alguien se haya podido salir de la sala cuando cae desde la torre el cuerpo de Madeleine. Le pregunté a García Márquez si no le gustaba la película cuando salió tan apresuradamente, y contestó que sí, que le gustaba mucho. Lo curioso es que entonces ya había escrito *Cien años de soledad* y varios guiones de películas” (Nickel Odeon, Nº 8, 1997, 115).

A Hitchcock le gustaba mucho este tipo de experimentación. El hecho de que la estrella de la película, como en su momento lo era Janet Leigh, en *Psycho*, muriese a mitad de la proyección era algo inconcebible en la cinematografía del momento. A su vez, el final abierto también era novedoso. El plano en negro de *Vertigo* permite

múltiples interpretaciones: bien Scottie vuelve con Midge, bien se arroja a la muerte. Después de haber visto muchas veces esta película, y conociendo el estilo de su director, quien dejaba todo aclarado en sus películas, definiendo que el final está rodado y que aparece en la película.

La escena clave es la de la pesadilla que tiene Scottie después del juicio, la cual aparece a mitad de la película, antes de que Judy explique, mediante una carta, el complot de Elster para matar a su esposa. Es un sueño revelador que incluye fotogramas que parecen inconexos, pero que bajo el prisma de ser mensajes por parte de Hitchcock adquieren pleno significado. Creo que la finalidad principal de esta secuencia para Alfred Hitchcock es contar lo que va a suceder durante la segunda parte del film. Vemos a Scottie en la cama, en medio de una pesadilla. Hay un primer plano de Scottie en el que despierta bruscamente, sucediéndose mientras tanto los colores azul y rojo, produciendo en el espectador el efecto psicológico de inquietud como consecuencia del continuo cambio de cromatismo, y también sensación de vértigo, efecto debido al color rojo. A continuación aparece el dibujo, que no la fotografía o fotogramas, del ramo de Madeleine, el cual comienza a desmenuzarse, sugiriendo que la historia va a ser desmigajada también para el espectador. Después de unos segundos en negro aparece la imagen de Elster junto a Carlota y Scottie, presentados de tal manera que lo que se lee en las imágenes es que Ferguson sabe, inconscientemente, que todo ha sido una conspiración, constituyendo Judy y Scottie la herramienta utilizada para llevar a cabo el asesinato.

A continuación, el retrato viviente de Carlota y el posterior primer plano detalle del medallón, no tienen relación con lo mostrado. Este plano del medallón no tiene sentido por sí mismo en el desarrollo de la pesadilla. Lo real se vuelve irreal y lo irreal cobra vida; ramo pintado cual cuadro, Carlota es en este caso real, de carne y hueso. El director está mostrando en primer plano una de las piezas fundamentales que desencadenarán los sucesos que están por venir en el film. De esta manera, Hitchcock pretende grabar el collar de Carlota en la memoria del receptor, así como adelantar el objeto que será el germen de la nueva tragedia que queda por contemplar en la película. El medallón hace que Scottie descubra sin ápice de duda la complicidad de la trama ideada por Elster. Dicho descubrimiento devolverá a Judy-Madeleine y Scottie al escenario del crimen, la misión, y al segundo y definitivo desenlace fatídico. Los destellos de color que se emplean en esta secuencia afectan al proceso psicológico del espectador y son rojos.

Acto seguido Scottie se sueña paseando por distintos caminos significativos: de la oscuridad pasa al cementerio, cuya meta final es una tumba abierta, la de Carlota. Irremediablemente, Scottie sigue su camino por ese agujero. Es su entrada simbólica al infierno, situado históricamente en el centro de la tierra; es un recorrido lleno de dolor y enfermedad, subrayados estos por la expresión de James Stewart y por la utilización del color rojo en estos planos. Esa tumba es la de una mujer que se ha suicidado. En 1958 todavía había excomunión para las personas que se quitaban la vida; se las enterraba en terreno no sagrado e iban al infierno. Faltaban cuatro años para que tuviese lugar el Concilio Vaticano II, en el que se aceptó que la persona que se ha suicidado, justo antes de morir, se arrepentía, y por tanto el individuo era exculpado del pecado mortal de excomunión, pudiendo ser enterrado en suelo sagrado. Pero la película es de 1958, por lo que no había posibilidad de arrepentimiento: Carlota Valdés está por tanto enterrada en suelo pagano, con otras personas herejes, y en la que todos los que allí descansan lo hacen sin paz y están en el infierno. Es la zona por la que pasea Scottie en su pesadilla. Esto no es una interpretación. Hitchcock había apuntado este dato (personas que se han suicidado han de enterrarse en suelo profano) a mano en el guión.

En la pesadilla hay tres fases más, separadas por planos en negro, que diferencian las distintas puertas que Scottie va atravesando y que, de igual manera que el rostro de James Stewart se va acercando más a la cámara, su aproximación al infierno de manera física y emocional se hace también más patente. A continuación el director presenta el final de la película, no montado.

El director adelanta lo que va a suceder posteriormente en *Vertigo*. Hitchcock lo ha explicado claramente: el complot entre una mujer (Carlota en la secuencia) y Elster para tramar un crimen, siendo Scottie el gancho perfecto que demuestre la locura de Madeleine y la realidad de su enfermedad y consiguiente suicidio. El collar de Carlota, objeto en principio insignificante, resulta ser elemento clave y la pieza que revele al detective lo realmente acontecido durante la muerte de Madeleine y la participación de Judy en la misma.

Con el sueño se ha desvelado también lo que se va a visionar durante la segunda parte de la película: un Scottie hundido, inmerso en una profunda depresión que le conducirá a un mundo que no es éste, sino a un infierno personal que le impide estar entre los vivos. Es un camino el que va a emprender dedicado a la búsqueda de esa verdad presentida, aunque al principio esté enfrascado en encontrar a Madeleine resucitada y con forma humana.

Pues bien, ya que se sabe esto, recuérdese que el plano final de la película, el que sigue a Scottie de pie en la torre, con los brazos abiertos, contemplando el cuerpo muerto de Judy una vez superada su acrofobia, es en negro. Aunque el espectador es libre de pensar lo que se quiera acerca del final supuestamente abierto, recordamos que en el sueño un plano en negro aparece después de los momentos descritos anteriormente. Entonces, de repente, aparece Scottie, esta vez de espaldas, con la misma posición de brazos que se verá al final de la película. Esa postura es la misma que tiene mientras cae al tejado de la misión, igual que aparece en la pesadilla.

De manera evidente este sueño anticipa y desvela todo lo que va a acontecer, no oculta ningún detalle. Hitchcock cuenta todo antes de que se produzca, y John Ferguson sueña y predice todo lo que le va a cumplirse en un futuro fílmico próximo. Se revela todo, y el verdadero final, también: Scottie suicidándose y cayendo al vacío. Por ello, en la pesadilla, un Scottie con los brazos abiertos se precipita hacia una luz blanca: la misma que ve Madeleine y en sus sueños (es lo que ella le cuenta en un momento dado a Scottie), y la misma que se ve, según científicos, en el momento de la expiración.

Hitchcock regala al espectador un plano en negro al final de *Vertigo* al que, si se añade ese mismo plano en negro que previamente había aparecido en la pesadilla, seguido éste del cuerpo de Scottie con la misma postura de brazos que aparece al final de la película mientras contemplaba el cadáver de Judy y le observamos cayendo sobre ese mismo tejado, la caída física final del protagonista al tejado de la misión queda perfectamente montada y encajada.

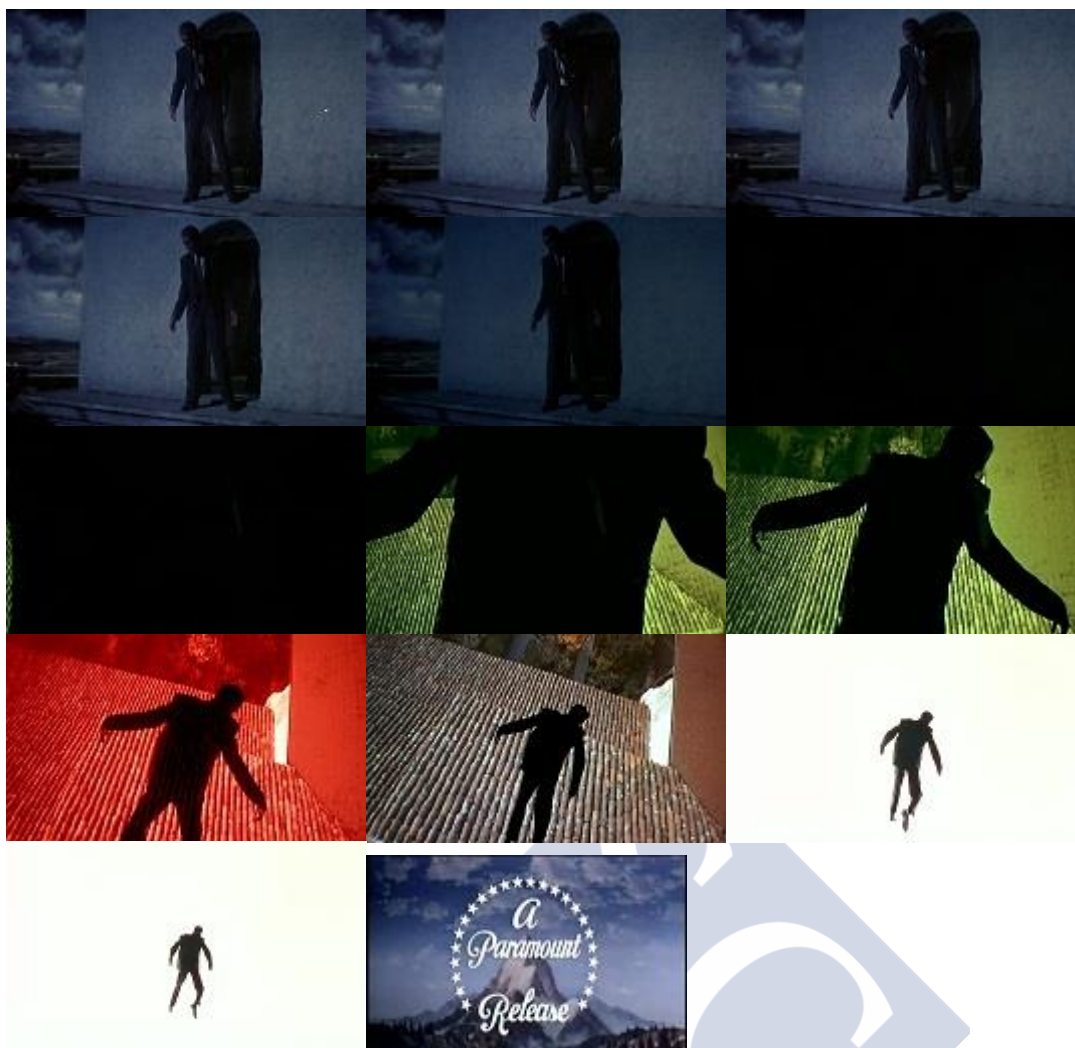
No creo en absoluto que sea un final abierto y mucho menos que Scottie vuelva con Midge. El final está rodado y dentro de la película. Sólo hay que montar las piezas sueltas que Hitchcock ha ido colocando a lo largo de *Vertigo*.





Si montamos el final de la película con el final de la pesadilla encontramos que:





No hay nada después de la secuencia onírica que no suceda en la segunda parte. Por tanto, es lógico pensar que, tal y como acabo de exponer unas líneas más arriba, Scottie siga a Judy y se arroje al vacío. Como apuntamos, es sólo una cuestión de unir planos pues las demás pistas nos son dadas.



3.4. En torno a la realidad en Vertigo

En esa faceta de la muerte que se presenta en las películas de Alfred Hitchcock existen también aquellos sucesos reales en los que se basan muchas de las películas de Hitchcock. Sin embargo, los diversos documentales y textos que investigan la obra de Alfred Hitchcock siempre hacen referencia al caso real en el que *Psycho* se basó, el de un hombre llamado Ed Gein, protagonista de algunas de las situaciones más escabrosas de la historia de Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX y que sirvió de fuente, no sólo para la película de Hitchcock, sino también para libros, canciones e incluso otras películas.

Edward Theodore Gein había nacido en Plainfield, Wisconsin, el 28 de agosto de 1906 (Schechter, 1998: 315). A finales de los años 50, al poco tiempo de hacerse público su caso, sus crímenes y, sobre todo, la compleja relación con su madre, el escritor Robert Bloch escribió la novela *Psycho* (*Psicosis*, 1959). Otras obras han tenido como semilla esta historia: encontramos rastros de Ed Gein en la decoración de la casa de *The Texas Chain Saw Massacre* (*La Matanza de Texas*, Tobe Hooper, 1974), y en el asesino protagonista, cuya máscara de piel humana está inspirada en Gein; en *Silence of the Lambs* el personaje de Bufalo Bill se fabrica un traje hecho con piezas de piel humana. El film *Deranged* (*Trastornado*, Jeff Guillen, 1974) está basada en la vida de Gein. Otras dos películas biográficas sobre dicho personaje son *In the Light of the Moon* (*Ed Gein*, Chuck Parelo, 2000) y *Ed Gein: the Butcher of Plainfield* (*Ed Gein, el Carnicero de Plainfield*, Micael Feifer, 2007). En televisión muchas voces identifican el personaje de T-Bef de la serie *Prison Break* con Gein. En el mundo de la música también se ha hecho notar su presencia: el grupo musical “Slayer” compuso la canción *Dead Skin Mask* (1990) basándose en este personaje; otro grupo, Mudvayne, tuvo como referencia a Ed Gein para componer la canción *Nothing to Gein* (2000).

El personaje real que aquí ocupa, Ed Gein, tan sólo pudo ser acusado de dos asesinatos que pudieron probarse: los de Mary Hogan y Bernice Worden. Su principal afición era conservar cadáveres, tanto los de sus víctimas como aquellos que desenterraba, y a fabricar con ellos mobiliario y ropa. La investigación de la desaparición de Bernice Worden en noviembre de 1957, dependiente de la ferretería de Plainfield, dio pistas sobre el hecho de que su vecino Ed Gein estaba implicado en el suceso. Cuando la policía fue a su casa a interrogarle, en realidad se encontró con el

cuerpo de Bernice Worden colgado de los tobillos, decapitado y abierto por el torso. También hallaron cabezas humanas en su dormitorio, piel usada y preparada para hacer pantallas de lámparas y asientos, calaveras convertidas en platos de sopa, un corazón humano en una sartén, un collar fabricado a partir de labios humanos, un chaleco hecho de órganos sexuales femeninos y senos, y muchos más objetos contruidos a partir de distintas zonas de cuerpos humanos, sin olvidar un cráneo que servía de cenicero y un cinturón hecho con pezones. Su creación más llamativa fue el vestuario completo fabricado con piel humana, incluyendo pantalones, un torso hecho con senos, y varias máscaras (como el de *Silence of the lambs*).

Al ser interrogado, Ed Gein admitió que abría las tumbas de mujeres recientemente fallecidas y robaba los cuerpos, llevándolos en su furgoneta a su casa, donde curtía las pieles para hacer sus macabras posesiones. También admitió haber asesinado a Mary Hogan, una camarera desaparecida desde 1954. Nunca fue probado ni admitido por él que cometiera canibalismo; también negó haber practicado sexo con los cadáveres, aduciendo que "olían muy mal" (Schechter, 1998: 325). Fue declarado enfermo mental y pasó el resto de sus días en una institución psiquiátrica donde destacó por su buena conducta y falleció por causas naturales⁴⁹.

Se han hecho numerosos estudios en torno a su persona. Muchos de ellos apuntan a la influencia posesiva y religiosa de su madre Augusta, en el posterior desarrollo mental de Ed Gein. Augusta fue el último miembro de la familia cercana de Ed en morir (1945), momento en el que su hijo tapió su habitación, y que sirve de semilla para el personaje de Norman Bates y su madre en *Psycho*.

Además de Ed Gein existe otro suceso real en el imaginario de Estados Unidos, el del doctor Carl Tanzler, nunca vinculado, que yo sepa, al nombre de Alfred Hitchcock, y que tiene numerosos aspectos en común con la historia narrada en *Vertigo*, demasiados como para que Hitchcock y sus colaboradores no lo hubiesen tenido en cuenta. Por haberse hecho público en 1940, justo el año en que se estrenó *Rebecca* en Estados Unidos, es coherente pensar que Hitchcock lo conociese, de igual manera que conocía muchos otros sucesos no tan famosos como éste, aunque tampoco él los nombrase nunca públicamente; sin embargo, sus archivos muestran cuán informado

⁴⁹ Mientras Ed Gein se encontraba detenido, su casa ardió por completo. Su furgoneta se subastó y fue exhibida en varias ciudades, cobrando una entrada para ver su interior repleto de restos de las peripecias realizadas por Gein.

estaba el director en torno a eventos sobresalientes que pudieran ser interesantes para sus historias, bien para crearlas, bien para enriquecerlas mediante conexiones. A Hitchcock le encantaba leer este tipo de noticias e historias y conocer los hechos macabros que sucedía en su presente; le gustaba basarse en noticias recientes para dar un carácter más real a sus películas, y que lo propuesto resultase cercano a las audiencias por estar la gente conviviendo con este tipo de sucesos a través de los medios de comunicación: en *The Rope* ya se ha explicado la fuente real de la que se nutre la obra así como las personas de Leopold y Loeb; *Rear Window* incluye elementos de un famoso asesinato de la época en el que un marido mató a su mujer, descuartizó el cuerpo, quemó la cabeza en la chimenea y arrojó el resto descuartizado por las ventanillas de un tren; en *The Birds* se aprovecharon los recientes ataques de aves que habían tenido lugar en varias ciudades americanas para adaptar el relato de Du Maurier, cuyos derechos Hitchcock poseía desde hacía tiempo. No es por tanto extraño que también conociese en profundidad el caso de Carl Tanzler, una historia que fue ampliamente difundida en todos los Estados Unidos. En 1940 von Cosel salió de prisión e hizo unas grabaciones contando su historia de amor con una paciente fallecida. En septiembre de 1947, dichas memorias aparecieron en una revista llamada “Amazing Adventures”. Desde el momento en que su historia con Elena se hizo pública, el médico estuvo recibiendo muchas visitas y cartas, poniendo de relieve su impacto en la sociedad estadounidense.

El alemán Carl Tanzler⁵⁰ tenía cincuenta y tres años en 1930. En su juventud había emigrado a Estados Unidos donde trabajaba como radiólogo en un hospital de Florida. Allí conoció a una joven cubana llamada Elena Milagros Hoyos, enferma terminal de tuberculosis. Carl Tanzler se enamoró de manera enfermiza de Elena. Su obsesión era curarla de su enfermedad con electroterapia y con pociones creadas por él. Llegó a ofrecerle matrimonio, pero ella le rechazó. Elena Milagros Hoyos murió en 1931 a los veintidós años de edad.

Tanzler pagó el funeral de Elena y pidió permiso a la familia de la muchacha para construir un mausoleo con un ataúd de metal y así evitar la descomposición del cadáver. Dicho permiso le fue concedido y acudía regularmente a visitarla. Carl Tanzler explicaba que en estas visitas entraba en contacto con Elena y hablaban, y que en una de esas conversaciones ella le pidió que la sacara de su ataúd y la resucitara para poder

⁵⁰ También conocido como Carl Von Cosel.

estar los dos juntos. Así, en 1933, Carl von Cosel raptó el cadáver de Elena y lo llevó a su casa para completar su petición.



El cuerpo estaba muy descompuesto. Para recomponerlo utilizó cuerdas de piano para sostener sus huesos, removi6 todos sus 6rganos, puso ojos de vidrio donde se encontraban los reales, us6 seda y cera para reconstruir su piel y una peluca hecha con pelo del cad6ver. Tambi6n sol6a ataviarla con un vestido de novia, le puso un dedo prost6tico con un anillo de bodas, la serenaba tocando m6sica en su 6rgano y la hac6a dormir con 6l en su cama. Adem6s, la segu6a tratando con sus pociones y electroterapia con la esperanza de poder curarla de su enfermedad.

En el a6o 1940, cuando ya Hitchcock viv6a en Estados Unidos, los rumores llegaron a 66dos de la hermana de Elena Hoyos. Se cuenta que 6sta visit6 al radi6logo y 6l le mostr6 el cad6ver. Dada la reconstrucci6n que Tanzler hab6a hecho del cuerpo y los siete a6os que hab6a empleado en ello, el cuerpo estaba totalmente irreconocible, por lo que fue necesaria una autopsia para confirmar que se trataba de Elena. Datos mucho m6s escabrosos se revelaron: no s6lo era el cuerpo de Elena, sino que adem6s Carl Tanzler le hab6a puesto un tuvo en la matriz que conten6a algod6n, el cual conten6a rastros de esperma.



Esta historia provocó un gran revuelo en todo el lugar y miles de personas vieron el cadáver durante el tiempo que estuvo expuesto al público. En internet hay publicadas fotografías de Elena viva y fotos de su posterior reconstrucción. Finalmente fue enterrada en una tumba secreta para que nadie pudiera encontrarla. Carl Von Cosel fue llevado a juicio, pero como no existía una ley para mandarlo a prisión pues la necrofilia no era delito en ese entonces, fue declarado “sano mentalmente” (Harrison, 2013: 215) y quedó en libertad. En 1952 Carl Von Cosel fue hallado muerto y junto a él, un muñeco de tamaño real de Elena, el cual parece ser que reprodujo a partir de la máscara original del cadáver.



En la realidad y en *Vertigo* encontramos dos hombres obsesionados con mujeres más jóvenes que ellos, ambas enfermas, la primera con tuberculosis, la segunda aquejada de la extraña posesión de un ancestro que murió. Tanto Tazler como Scottie tenían como objetivo primordial curarlas y encontrar ellos personalmente el remedio a sus enfermedades. Ellos se veían y comportaban como sus salvadores, pues así se

consideraban. Ninguno de los dos consiguió sanarlas, falleciendo las dos mujeres como consecuencia de su enfermedad. Ambos hombres visitaron sus tumbas e intentaron resucitarlas de entre los muertos. Tanto Carl Tanzler en la realidad como John Scottie Ferguson en la película vistieron a las mujeres e intentaron recomponerlas de acuerdo con la imagen del recuerdo que ellos tenían en mente. La resurrección de las dos fue real y efectiva en primera instancia, pero pasado un tiempo volvieron a perderlas, bien por la intervención de la ley humana en el caso de Elena, bien por la intervención de la ley religiosa con segunda muerte de Madeleine en el caso de Madeleine-Judy.

En la entrevista que Truffaut hizo a Hitchcock en los años sesenta el director explicó uno de los aspectos que más le interesaron de la novela de Boileau y Narcejac, la necrofilia. Hitchcock declara que

“A.H: hay otro aspecto que llamaría <sexopsicológico> y es, aquí, la voluntad que anima a este hombre para recrear una imagen sexual imposible; para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta; esto es necrofilia” (Truffaut, 1998: 230).

Literalmente se entiende por necrofilia amor a los muertos. Esta palabra es de origen griego y significa atracción por los cadáveres. Dejando a un lado los distintos matices en los que los autores difieren, todos están de acuerdo en que para que se dé necrofilia ésta debe consistir en la unión sexual con un cuerpo muerto. Y, a pesar de las declaraciones de Alfred Hitchcock, en ningún momento en *Vertigo* aparece el deseo por parte de Scottie de que la culminación del acto sexual se lleve a cabo con el cadáver de Madeleine. Y aunque Judy, convertida en Madeleine en la escena del beso-resurrección, parece un cadáver (y es que recuerda la apariencia física de la madre de Norman Bates en *Psycho*), Scottie desea resucitar la imagen viviente de Madeleine, no recuperar el cadáver, y convivir con él. En el estadio del delirio, en lo que Lacan consideraba la realidad de nuestras fantasías, Scottie sí que se unía a Madeleine momentáneamente. Hay otro acercamiento posible al planteamiento de Hitchcock sobre la existencia de necrofilia en su película, que es desde la psicología social analítica de Erich Fromm. En un sentido no estrictamente sexual y que aleja un poco este punto de vista del de Hitchcock, esta teoría de Fromm entendía la necrofilia, no como la expresión de un instinto biológico derivado de la muerte, sino como la consecuencia de llevar una vida sin estar realmente vivo. Por lo que hemos visto en páginas anteriores, esta muerte en vida es un elemento definitorio de los personajes de *Vertigo*. Para Erich Fromm la

necrofilia es lo opuesto al concepto de *biofilia*. En la sociedad occidental es “la carencia de amor lo que conduce a la necrofilia” (Fromm, 2003: 27).

Legalmente la necrofilia está prohibida en casi todos los países y no está socialmente admitida prácticamente en ninguno. En España el Código Penal establece en el artículo 526 que “el que, faltando al respeto debido a la memoria de los muertos, violare los sepulcros o sepulturas, profanare un cadáver o sus cenizas o con ánimo de ultraje, destruyere, alterar o dañar las urnas funerarias, panteones, lápidas o nichos, será castigado con la pena de prisión de tres a cinco meses o multa.” En Estados Unidos la mayoría de los Estados proscriben esta práctica, aunque formulan la mayor parte del tiempo la prohibición con el término de "abuso sobre un cadáver".



3.5. En torno a la enfermedad y la muerte en las películas Hitchcock

Una amplia proporción numérica de los estudios que se realizan en torno a la muerte según Alfred Hitchcock versan sobre las formas de asesinato representados por el cineasta y por el retrato psicológico que dibuja acerca de los individuos que pueden llegar a perpetrarlos. El retrato que Hitchcock hizo de la mortalidad y el deseo es mucho más amplio y profundo que estas constantes temáticas sobre las que mayoritariamente se escribe; y es que el director también hizo indagaciones en lo relativo a la naturaleza moral y amoral de la muerte, especuló sobre sus vínculos con el deseo, y profundizó incluso en el concepto (metafórico) de la necrofilia, además de reflexionar sobre las formas de permanencia (y convivencia) de los muertos entre los vivos. Él siempre mostró interés por las distintas maneras de cometer un asesinato, así como por los motivos que llevan a ello, no siendo necesariamente un individuo psicópata el agente que los comete. Creativamente no indagó en aspectos sofisticados de esta actividad, sino que se concentró en facetas ordinarias y cotidianas de la misma: cualquier muerte no natural podía ser provocada por la persona más cercana y querida de las familias (*The Shadow of a Doubt* [*La Sombra de una Duda*, Alfred Hitchcock, 1943]) empleando los utensilios más caseros que pudieran encontrarse a mano en el momento preciso (una pata de cordero [la cena] en *Lamb to the slaughter* [*Un Cordero que Llevan al Matadero*, Alfred Hitchcock, 1958]). Los vínculos sagrados tampoco faltan, como en *The Trouble with Harry*, donde la muerte es definida como “un accidente inevitable”; la muerte también puede ser un suceso resultado de “la voluntad de Dios”, cumpliéndose dicha voluntad independientemente de que la expiración sea natural o provocada.

La muerte en sus distintas facetas recorre *Vertigo*. Aparecen personajes que están muertos en vida, personajes que recurren al suicidio, y también hay un asesinato. Por un lado, la muerte en vida es representada de manera más evidente en las figuras de Scottie y Judy, quienes se encuentran en una especie de letargo que llega a convertirse en un infierno con forma de pesadilla real. Se concluye que la apatía asumida como una forma de vida del individuo puede llegar a convertirse en un infierno. Esta apatía, acompañada de una soledad asumida, se dulcifica cuando aparece el deseo y el amor, momento en el que la existencia de los personajes cobra cierto sentido. Pero no sólo para Scottie y Judy. Midge sigue atrapada en su pasada relación con Scottie (“sabes que no hay hombre en el mundo más que tú para mí”, le dice al principio de la narración).

No sabemos cuál sería su reacción ante la aparición de un hombre que despertase sus instintos, pero sí sabemos que ella, a su manera, sigue enganchada también al pasado, sin dar una oportunidad real al presente y al futuro, salvo a Scottie. Midge sigue instalada en el delirio provocado por el anhelo hacia una relación pasada con Scottie. En esta soledad asumida, los protagonistas de *Vertigo* conocen el amor y el deseo, y con ellos su existencia cobra cierto sentido. Una vez perdido el objeto amado, lo único que espera es el suicidio. El suicidio también está en *Vertigo*, opción que queda una vez se ha perdido el objeto anhelado. Contrariamente a lo inculcado por la iglesia católica, Hitchcock representa el suicidio como una vía para la salvación del verdadero infierno, que es el vital.

Por último, el asesinato. La nunca conocida Madeleine acaba su vida en manos de su marido. Vemos, en el flashback de Judy, que cuando ésta llega a la torre de la misión para, supuestamente detener a Elster, éste tiene en sus brazos el cuerpo inerte de su esposa y lo arroja al tejado de la misión. Según Judy al final de la película, Elster la había estrangulado. Pero, ¿cómo sabía ella de manera tan exacta la forma en que se cometió el crimen, si sólo había visto el cuerpo de Madeleine mientras era arrojado por su marido al vacío? La estrangulación habría dejado demasiadas marcas en el cuello de la víctima como para no ser descubierta en un análisis forense y en el juicio posterior al que es sometido Scottie. La forma en que fue asesinada, por tanto, es indiferente en términos narrativos porque carece de verdadera importancia para lo que realmente Hitchcock quiere contar, a pesar de la teórica relevancia del asesinato en el universo hitchcockiano.

El mayor estudio que del asesinato y sus formas ha hecho Hitchcock se encuentra en *The Rope*. *The Rope* se basa en un hecho real que tuvo lugar en 1924. Las motivaciones que movieron a dos individuos reales para cometer un asesinato son similares a las expuestas en la obra de teatro. Dicho suceso tuvo mucha repercusión en su momento y fue llevado a cabo por Nathan Freudenthal Leopold Jr y Richard A. Loeb. Ambos, de inteligencia superior a la media, decidieron asesinar a Robert Franks, brillante estudiante de la Harvard School, de catorce años de edad. Parece ser, de acuerdo con el sumario del juicio, que la idea surgió de las fantasías de Loeb en torno al crimen y Leopold siguió las órdenes de Loeb.

El guión de la película se basa en la obra de teatro de Patrick Hamilton (autor también de *Gaslight* [*Luz de Gas*, Patrick Hamilton, 1938]), *Rope*, estrenada en 1929, la cual ya tiene grandes similitudes con el caso real y el sumario del juicio.

Este film plantea numerosos temas que aun a día de hoy siguen siendo polémicos; las relaciones homosexuales, por ejemplo. El asesinato es una de las facetas teóricas que más en profundidad se desarrollan filosóficamente en esta obra. Los personajes explican, cada uno de ellos, sus propios contenidos teóricos: consideran que el crimen debe ser cometido a la luz del día pues, cuanto más peligrosa la situación, más emoción se implica y siente. Para quien lo comete, es indiferente quién sea la víctima pues cualquier persona vale para ser asesinado. Dejan muy claro que las víctimas deben ser seres insignificantes con vidas sin brillantez alguna. Según ellos, ahorcarían a todos los incompetentes y locos; sin embargo, el privilegio de llevarlo a cabo con arte, pues el asesinato es un arte, está reservado tan sólo para unos pocos. El móvil para cometer un crimen puede ser cualquiera cosa o persona, lo mismo da mientras todo el proceso pueda ser imaginado (ellos dan como ejemplo una rubia o una maleta). En su razonamiento no ven inconvenientes, sino que piensan que matar a gente resolvería numerosos problemas, tales como el desempleo, la pobreza, las colas constantes para sacar una entrada. El único problema que observan es que no podemos matarnos los unos a los otros pues, al fin y al cabo, el crimen es, o más bien debiera ser, una obra de arte. Tal vez no uno de los siete establecidos, pero un arte, al fin y al cabo. Es por esta razón que el privilegio de cometer un crimen debería reservarse únicamente a los individuos considerados individualmente superiores. La decisión por tanto será tomada por aquellos que tengan un valor intelectual muy superior, así como por los privilegiados que, dadas sus condiciones mentales, puedan cometerlo.

Para ellos la satisfacción de perpetrar un asesinato es similar a la pasión de crear. El crimen es un arte, y es preciso utilizar todos los medios al alcance para convertirlo en una obra maestra. Mediante esta descripción del acto de matar y las emociones que conlleva, lo que se está describiendo en realidad es el orgasmo. Como cualquier acto y situación excepcional que se precie, una vez culminado el hecho de matar debe haber una conmemoración como elemento final para cerrar de manera perfecta dicha acción, como por ejemplo proponer la celebración del día de la estrangulación.

Los personajes de *The Rope* confieren al asesinato un rasgo cuasi religioso al colocar unos candelabros encima del arcón donde han guardado el cadáver, simulando un altar como símbolo ritual de la ofrenda dentro del sacrificio. Con esta acción no sólo se define el asesinato, sino que se enfatiza el verdadero carácter homicida implicado en ciertas prácticas e ideas religiosas. Al carácter homicida que también define la religión,

los personajes añaden el de la estulticia, pues, en el ámbito de la moral, el bien y el mal, lo justo y lo injusto, son términos inventados para la gente que los necesita porque son seres inferiores.

En casi toda la filmografía de Alfred Hitchcock la defunción es retratada como un hecho físico, generalmente producto del asesinato y no como una parte más del proceso llamado vida. Salvo excepciones como las que acabamos de apuntar, la muerte no suele ser tema de reflexión por parte de los personajes en sus películas. Ellos observan y actúan, pero rara vez teorizan al respecto. El humor negro más británico se deja entrever en varias ocasiones.

Posteriormente hablaremos de *The Trouble with Harry* en términos de deseo, pero ahora nos centraremos en cómo se presenta el aspecto de la muerte. Un cadáver y las supuestas causas de su defunción desencadenan profundas e irónicas reflexiones en torno al crimen, la vida y la muerte. Gracias a que el espectador no conoce a Harry y por tanto no ha entablado especial relación con el personaje, el impacto por su deceso no llega a producirse en nosotros. Para la audiencia es simplemente un cuerpo inerte. En el desarrollo de los acontecimientos su presencia no supone nunca un problema acuciante para los personajes. Todos quieren deshacerse de su cuerpo, e incluso de su recuerdo, e intentan encontrar la mejor manera de llevarlo a cabo. Los diálogos están plagados de dobles sentidos y filosofía, contruidos de tal manera que los cuatro personajes principales expresan libre y respetuosamente sus pensamientos e ideología, siendo evidente que la moral expuesta no se corresponde con la de la época en que se rodó.

De todos los personajes, el teóricamente provocador involuntario de la muerte de Harry (Philip Truex) es el capitán Wiles (Edmund Gwenn), un hombre campechano, marinero de profesión, con poco poder adquisitivo, conocedor de las mujeres, pero no estabilizado sentimentalmente. Su filosofía en torno a la vida, la muerte y el amor es de las más sarcásticas del film. En el supuesto trágico suceso desencadenado por su caza, que ha sido la muerte de Harry y no la de un conejo, lo que más le preocupa e interesa es deshacerse del cuerpo lo antes posible. El capitán comienza exponiendo que pocas cosas hay en la vida que produzcan más placer en el hombre que la caza. La caza a la que hace referencia es la de animales, aunque generalmente la perspectiva del acto de cazar es empleada metafóricamente por Hitchcock en varias de sus películas —repetidas veces en *Marnie*—, como referencia a la acción del hombre en su aventura dedicada a la caza de una mujer, un animal salvaje a sus ojos. Dicha perspectiva también es presentada en *The Trouble with Harry* pues el capitán caza, además de una lata vacía,

un conejo, y Harry a una mujer, la señorita Graveli (Mildred Natwick). Amor y muerte se presentan unidos.

Desde el principio, personajes y audiencia observan esta trágica situación con humor. En ningún momento el espectador siente angustia ante la interminable pasarela de sujetos que tropiezan con Harry y la imposibilidad de algunos para esconder el cadáver. El capitán explica, cuando describe lo que cree ha sido su asesinato cometido que “if you want to be shot, go to a place where people know you”⁵¹. Los individuos no demuestran un sentimiento de culpabilidad profundo, y mucho menos angustia ante el crimen supuestamente llevado a cabo, sino que él lo define como un “accident that couldn’t be avoided”⁵². Va a enterrarle y a olvidarle. Considera este hecho como un error humano accidental.

La reacción de la señorita Graveli no resulta mucho más consternada. En lugar de mostrar horror o pesar, mira al cadáver y le da unos golpecitos en el hombro con la puntera de su zapato para comprobar que está bien muerto y que no hay posibilidad de que vuelva a la vida. El capitán le pide que se vaya de allí y le deje solo, y así evitar que, en caso de ser descubierto, la consideren cómplice del crimen. Como respuesta y en muestra de su agradecimiento ante su actitud protectora, ella le propone tomar el té en su casa esa misma tarde.

Para Jennifer (Shirley MacLaine), cuando tiene que explicar a su hijo la situación del hombre muerto (y lo que por tanto define a la muerte), le cuenta que éste está dormido y que su sueño está siendo maravilloso. El resto de sus afirmaciones evidencian que está muy complacida con lo que ha sucedido a Harry, alguien a quien ella conoce bien, tal y como se muestra después a lo largo del film. Afirma que “he won’t wake up if we are lucky”⁵³. La muerte de otro es también presentada como una bendición y salvación.

El pintor (John Forsythe) tampoco reacciona de forma distinta. Su personaje se caracteriza por asumir todo aquello que sucede y que no tiene remedio y, ante la circunstancia de vivir, él sigue caminando y creando. Ante el cuerpo, mientras está pintando, le pide a Harry que salga del cuadro y deje de molestarle. No muestra sorpresa. Una vez que se encuentra con el capitán, le aconseja que disquese a Harry,

⁵¹ “Si quieres que te peguen un tiro, ve a un sitio donde te conozcan.”

⁵² “accidente inevitable.”

⁵³ “no despertará si tenemos suerte.”

como si de un trofeo se tratase. Al fin y al cabo, es lo que muchas veces se hace con los criminales cazados.

La ausencia de angustia por parte de los personajes y el espectador en *The Trouble With Harry* es una sensación opuesta a la que se sentirá algunos años posteriores con el personaje de Norman Bates en *Psycho*, quien es asesino múltiple (demostrado) de inocentes chicas hacia las que experimentaba una atracción contraria a sus principios religiosos. La audiencia ha sido seducida por Norman. Con él la identificación es mucho mayor y el espectador reacciona física y emocionalmente. En *Harry* la audiencia observa, pero no es incluida por el director en el desarrollo de la trama. La forma de contar la historia, con sus diálogos profundos y despreocupados a su vez, determina que el humor con el que se contemplan las situaciones sea mucho mayor, a la vez que menor la inquietud.

La muerte y los fantasmas deambulan por la trama y el espacio de esta historia. Hitchcock aprovecha el humor negro y la desenfadada perspectiva vital y mortal de los personajes para desarrollar aspectos filosóficos sobre dos temas importantes, aunque muchas veces no explicados de forma directa en sus películas: la mortalidad y Dios. No sólo se limita a contarnos la historia de Harry, sino que, con esta excusa, introduce filosofías y reflexiones. Las situaciones propias de fantasmas y espíritus como personajes también tienen cabida en el desarrollo de la historia: parece que estos están en casa de Jennifer, donde las puertas cerradas se abren solas, insinuando la existencia de espíritus vagando entre los vivos. Fantasmas deambularán entre sus relatos. Cuando el capitán está tomando el té en casa de la señorita Gravely, éste valora la taza; según la señorita Gravely era de su difunto padre. Wiles le desea que su progenitor muriese de manera pacífica pero la respuesta y realidad que recibe es otra distinta: murió enganchado a una trilladora. También esto es un fantasma. La muerte no es asumida de manera solemne. Existe un debate sobre la misma desde una perspectiva cargada de humor. En ese momento aparecerá Arnie (el niño, hijo de Jennifer [Jerry Mathers]) con un conejo muerto (el animal al que mató el capitán en realidad, no a Harry) siendo “Death”⁵⁴ el nombre con el que lo ha bautizado. El hecho de morir convive con los personajes en su vida diaria de forma natural. Esta actitud es relativamente normal en la cultura anglosajona, no tanto en las sociedades mediterráneas y católicas.

⁵⁴ “Muerte.”

La muerte es presentada con facetas cómicas e incluso puntos de vista positivos. Harry es enterrado y desenterrado en cuatro ocasiones. Se debate intensamente sobre dónde sería el mejor lugar donde depositarlo: en el lago, bajo tierra o tierra firme, pues así evitarán que les descubran. Después tendrán otro debate en torno al lugar exacto, evidentemente no sagrado, hecho importante a tener en cuenta pues lo contrario constituiría herejía y sacrilegio y estaba castigado. El año en que se sitúa la acción, 1955, todavía era anterior al Concilio Vaticano II (1962) y, según las leyes de la iglesia católica, un suicida no podía estar en lugar sagrado bajo ningún concepto. Los personajes piensan en todos los aspectos beneficiosos para Harry y quieren que su espacio de reposo sea al Oeste y así pueda ver la puesta de sol y esté calentito en invierno. Pero cuando el capitán descubre que él no ha sido el asesino, entonces se niega a enterrar los errores de otros y todos, menos él, cavan la tumba para el difunto. A pesar de ello, no terminan de ponerse de acuerdo sobre dónde colocar el cadáver y acaban transportándolo a casa de Jennifer para limpiar el cuerpo. A pesar de la sordidez de las imágenes y de la situación, no resulta desagradable ni traumático; quizás fuese distinto si se hubiese mostrado a Harry vivo al principio y el espectador hubiese caminado con él. Entonces aparecerá la ciencia, representada en el médico (Dwight Marfield), con aspecto de loco e intelectual, y que dictaminará que Harry ha muerto de un infarto, por lo que los problemas terminan y los personajes pueden seguir sus vidas con tranquilidad. Su deceso ha sido una suerte para la muchacha, quien, por ser su viuda, recibirá la cantidad correspondiente por la muerte de su marido, la dejará vivir en paz, y podrá contraer matrimonio de nuevo. Si en *The Rope* vimos que se analiza filosóficamente el concepto de asesinato, en *The Trouble with Harry* es la muerte en sí la que es considerada.

Explican los historiadores de la filosofía que ésta surgió en pos del concepto de “movimiento”, cuando los primeros filósofos observaron que en un mismo ente podía darse la circunstancia de “ser y no ser”, y por tanto se preguntaban acerca de la verdadera naturaleza de lo cambiante de “lo uno” a “lo no uno” (Carbonell, 2007: 435). Esta idea tiene significación y trascendencia en el mundo de la creación artística. Cuando en cualquier análisis se hace referencia a los entes y su desarrollo dentro de la tragedia o cualquier otro género literario en el que se tenga que desarrollar y crear la vida de personajes no reales que representan situaciones y realidades humanas, se habla de existencias que son “a lo largo del tiempo” pues sus historias se desarrollan en un hilo temporal. Lo que no es, no existe, por tanto. Al menos esto es así hasta donde las

convenciones y limitaciones lingüístico-semánticas nos lo permiten. Sin embargo, cuando se aplica esta definición del ser y no ser en las películas de Hitchcock se evidencia que el “no ser” se articula en el devenir de la existencia, y probablemente en más ocasiones reales de las que fueran deseables; que, por tanto, dicho “no ser” existe, actuando como vampiro del verdadero ser y fomentando que el ente y su identidad real se vean afectados por la irrupción de elementos y situaciones que intentarán apoderarse de su persona y que le impedirán existir en plenitud.

A Alfred Hitchcock le encantaba retratar a personajes que tuviesen una vida corriente, muchas veces anodina, similar a muchos de aquellos que están frente a la pantalla viendo la película, y envolverlos en situaciones complicadas y desagradables, generalmente como consecuencia de una situación confusa, y por encontrarse además en el lugar equivocado a la hora equivocada. Esta primera presentación argumental es muy parecida a la que desarrolla Woody Allen en su film *Match Point* (*Match Point*, Woody Allen, 2005). Para explicar la existencia del concepto “suerte” en la vida de las personas, Allen también se fundamenta en el hecho de estar en el lugar y tiempo equivocados; o no. Hitchcock mantiene una perspectiva muy parecida. Cuando estas situaciones argumentales se presentan (la suerte de estar o no en el tiempo y espacio equivocados, por ejemplo), los actores entonces aparecen interpretando dos papeles pues la suerte de estar en el lugar y tiempo erróneos le llevan a convivir con un yo que no existe (como Kaplan en *North by Northwest*, Judy en *Vertigo*), estando su verdadero ser en “convivencia con” y “contra” el “no ser”. El segundo papel que interpreta es ese no ser, siendo este “no ser” el ser real, el cual ha tenido que ser anulado para poder sobrevivir y existir. Para explicarlo mejor, tomemos como ejemplo el personaje de Roger Thornhill (Cary Grant) en *North by Northwest*, quien intenta demostrar que no es George Kaplan, un supuesto agente secreto con el que es confundido. Él es en realidad un publicista que ha estado casado dos veces, con problemas con el alcohol y dificultades evidentes para establecer relaciones afectivas. Súbitamente toda su vida cambia por cuestiones que tienen que ver con el azar y se convierte en un fugitivo que ha de descubrir y sacar a la superficie una serie de rasgos ocultos de su personalidad para poder salir con vida de un entramado en el que se ha visto mezclado por cuestiones que suceden a partir de la simple casualidad. Para sobrevivir, hace las veces de un detective que busca información acerca de quién es el verdadero Kaplan; se convertirá en observador sagaz, controlando todo lo que le rodea con la intención de que no le secuestren ni intenten matarle en varias ocasiones; no sólo tiene que huir de unos

asesinos a sueldo, sino que además debe escapar de la policía, cual fugitivo que es ahora, pues le consideran culpable del asesinato de un alto cargo de las Naciones Unidas llamado Townsend, quien a su vez se ha visto involucrado en esta trama (sin sentido) pues Vandamm (James Mason) –no sabemos el porqué– se hace pasar por él. Eve Kendall (Eve Marie Saint), la heroína de esta historia, representa a su vez diferentes papeles pero nunca, hasta que se resuelve el conflicto y finaliza la película, muestra su verdadero yo. Ha de “no ser” para poder ser. Igual que Thornhill (Cary Grant), todos deben “no ser” para poder ser.

Este camino de aprendizaje, conocimiento y lucha que los individuos (el periplo de cualquier héroe, en realidad) han de recorrer hasta llegar a ser ellos mismos está repleto de múltiples dificultades. El trayecto de aprendizaje en *North by Northwest* es muy parecido al que se realiza en *The 39 Steps* (1936). Por cuestiones ajenas a su voluntad, su protagonista ha de averiguar qué son los 39 escalones. En momentos puntuales (como cuando tiene que escapar de la casa de su amigo en Londres al comienzo del film) tiene que “no ser” para poder sobrevivir. En *Marnie*, Marnie hace uso de múltiples identidades para llevar a cabo sus robos, utilizando ese “no ser” como estrategia que impida que acabe en manos de la policía. Ella detesta a los hombres, pero sus otros yoes hacen uso de su atractivo y cualidades personales para acercarse a sus jefes y que estos la contraten, a pesar de no presentar ningún tipo de referencia laboral.

El caso más dramático, por ser éste un hecho real, lo tenemos en *The Wrong Man*, película que recurre a ciertas formas próximas al documental y que relata la historia del músico Mani Ballestrero (Henry Fonda), quien fue erróneamente acusado de robo con violencia por varias personas dado su increíble parecido con el delincuente real. La realidad llega a igualar a la ficción.

La suplantación de identidad por parte de Judy de la verdadera Madeleine trae como consecuencia la muerte de esta última, y conduce a Scottie hacia un infierno personal que desemboca en su muerte en vida. Judy es en realidad peón de Elster, una mujer solitaria que busca afecto y compañía, no importa cuál sea el precio. No en vano, ella es cómplice de asesinato pues sabe perfectamente todo lo que sucedió y ha optado por el silencio, encubriendo al asesino. Judy ha manejado y jugado con temas que se sitúan entre las creencias religiosas y lo paranormal, manipulando mediante el uso de la fe, alimentada por el espectador por la necesidad de creer en algo más allá, la existencia de otra vida después de la muerte. Hitchcock coloca a los muertos entre los vivos, al igual que James Joyce en su relato “The Dead” (“Los Muertos”, James Joyce, 1914),

dentro de su compilación que es *Dubliners* (*Dublineses*, James Joyce, 1914), nunca desde una perspectiva religiosa. Hay más ejemplos en la filmografía de Hitchcock: *The Trouble with Harry*, *Psycho*, *Rebecca* y *Vertigo*.

Hemos visto anteriormente la importancia que la presencia de los muertos tiene entre los vivos cuando hablábamos de cómo Hitchcock tenía dos películas especialmente filosóficas en cuando al tema de la muerte y los muertos se refiere: por un lado, *Rope* y las reflexiones en torno al asesinato; por otro, *The Trouble with Harry* y las ideas sobre la muerte en sí y la existencia de los muertos entre los vivos. En *Vertigo* y *Rebecca* la filosofía es puesta en práctica en el devenir de los personajes. En ambos films el espíritu de una difunta (Carlota Valdés/Rebecca) se erige en rival de una mujer real (Judy/Señora de Winter). Los protagonistas masculinos, con sus profundos cambios de humor, (Scottie/Señor de Winter), viven atormentados y obsesionados por el recuerdo de una mujer muerta (Madeleine/Rebecca). Su existencia se ha asentado en el delirio, impidiéndoles continuar con sus vidas de manera normal. Tanto es así que llegarán a perjudicar a la mujer real que junto a ellos está (Midge/Segunda Señora de Winter). La mujer muerta es el ideal; la mujer real es simplemente la otra, la que siempre puede, y debe, mejorar. La Señora Danvers incita a la segunda Señora de Winter al suicidio y al final destruye Manderley, la casa habitada por el fantasma de Rebecca. Midge en *Vertigo*, a buen seguro, conduce a Scottie a otra muerte en vida mediante el ofrecimiento de una vida llena de ese Mozart que él no soporta. Las mujeres que desempeñan papeles tan maternales están retratadas como mortíferas (Midge/Señora de Danvers). Junto a estos modelos de mujer aparecen dos satélites masculinos, no menos fundamentales para el desarrollo de la trama: Gavin Elster, en *Vertigo* y el primo de Rebecca en *Rebecca*.

Cuando en 1939 David O'Selznick decide filmarla, *Rebecca* era ya una novela muy famosa; pertenecía además a un estilo de literatura que Hitchcock solía leer. Temáticamente no estaba muy cerca de *The Lodger*, ni de *The Lady Vanishes* y mucho menos de *Jamaica Inn*. Pero sí que se aproxima enormemente a *Mary Rose*, la obra de teatro de James Barrie que durante toda su vida apasionó y obsesionó a Hitchcock, y que tiene muchos aspectos comunes con *Vertigo* y *Rebecca*.

Desde el primer momento la película *Rebecca* introduce al espectador en un ambiente característico del periodo romántico literario propio de los siglos XVIII y XIX, con la niebla envolviendo los decorados y con los muertos paseando, aunque no de manera visible, por entre el mundo de los vivos. La magia de los sueños permite al

personaje de Joan Fontaine traspasar la puerta de la casa solariega y adentrarse en los recuerdos (lo sabemos por la descripción que hace con voz en off). Maxim de Winter es el primer personaje que aparece en la pantalla en carne y hueso; está contemplando el mar. *Marie Rose* se desarrolla también en el mar, con un marinero como enamorado de un fantasma. La muerte por ahogamiento cobró fuerza como elemento de tinte romántico en siglo XVIII. Percy B. Shelley murió ahogado; Virginia Woolf escogió esta muerte en el siglo XX. Y personajes literarios y cinematográficos también (por ejemplo, Jennie [*Jennie*, William Dieterle, 1948]). Al igual que Marnie en la piscina del yate durante su luna de miel y que Madeleine en *Vertigo* cuando se arroja a la bahía de San Francisco, Maxim siente la tentación de tirarse al mar en las costas del sur de Francia. Es sólo en estas tres películas de Hitchcock donde aparece el suicidio y en las tres los personajes fallan en su intento por quitarse la vida. El director, en su constante análisis destinado a encontrar formas efectivas para acabar con la vida, ya sea la propia o la ajena, deja la de ahogarse en el agua en mala posición, colocando el uso de utensilios de tipo doméstico, tales como un par de tijeras (*Dial M for Murder*), un cuchillo de cocina (*Torn Curtain*), el atizador de la chimenea (*Marnie*), una corbata (*Frenzy* [*Frenesí*, Alfred Hitchcock, 1972]) o incluso una cuerda/soga (*Rope*), como los medios más eficientes para completar con éxito dicha empresa. A la hora de lograr la muerte, el director no parece confiar demasiado en las fuerzas de la naturaleza; ni siquiera en *Safeboat* (Náufragos, 1944) el mar logra exterminar con los sobrevivientes del naufragio (el cual ha sido causado por acción humana, no por la naturaleza/Dios).

El amor puede ser también un arma mortífera. *Rebecca* es en este aspecto una película muy positiva. El amor salva a Maxim y a “la chica”. Todo lo contrario de lo que sucede en *Vertigo*. Judy y Scottie mueren de varias formas. El conocerse y amarse les conduce primero a la muerte en vida y finalmente a la muerte física.

Los personajes de Judy y la segunda señora de Winter comparten rasgos: su vida está sumida en la soledad; la infravaloración de sus personas conlleva una gran falta de amor propio, lo que implica y propicia que pasen parte de su tiempo intentando que Maxim y Scottie se fijen en ellas y les muestren algún afecto; pero ellos dos no pueden retirar su fijación por otras mujeres ya muertas y cuya presencia es tan fuerte que incluso les impedirán estar conscientes en el mundo de los vivos. Cuando Scottie y Maxim descubren cuál fue la realidad de su historia con Madeleine y Rebecca, entonces este impacto también tendrá sus repercusiones en ellos y en la gente que les rodea. La verdad hará que la segunda Señora de Winter se transforme en mujer segura de sí

misma, consciente de su valía. El matrimonio De Winter matará a sus propios fantasmas, incluyendo el espíritu de Rebecca; y la señora Danvers, quien no puede soportar la realidad, morirá con el entierro del pasado. Las consecuencias para Judy no son positivas: suplanta por segunda vez a la mujer muerta que obsesiona a Scottie, y cuando los dos comparten la verdad, ésta les aniquila; no por no poder soportarla, sino por la crueldad y el papel inoportuno de la iglesia.



Capítulo 4: Deseo

Incluso el sexo resulta embarazoso para una persona que tiene un aspecto como el mío. Nunca hay suficientes luces que apagar

Alfred Hitchcock

4.1. En torno a Bertolt Brecht y Alfred Hitchcock

A partir de las Teorías de Alienación de Bertolt Brecht vamos a intentar explicar la utilización del deseo por parte de Alfred Hitchcock, arquitecto constructor de significados quien, tomando como germen de partida su uso del *Macguffin* y de situaciones inverosímiles, construye la identificación entre el sujeto que contempla y el producto contemplado mediante el deseo, en su perspectiva frente a dichas situaciones inverosímiles que producen extrañamiento en el espectador. Se ha producido una fusión entre la realidad y el delirio. Para lograrlo se han empleado técnicas que están, para muchos autores, en evidente contraposición con el cine clásico. Para mí, este distanciamiento brechtiano –mucho más complejo, a mi entender, que lo que la enunciación brechtiana pretende mostrar– es el utilizado por muchos cineastas (y en Literatura desde finales del siglo XIX) para, partiendo de la inverosimilitud en pantalla y empleando el deseo como instrumento aliado, lograr la identificación, en el extrañamiento, entre personaje y el espectador.

Comencemos por el comienzo⁵⁵. El extrañamiento (llamado así por los Formalistas Rusos) sucede cuando una obra se centra en reflexiones y dictámenes, y no en pretender llevar al espectador a un mundo de ilusión. Se requiere un distanciamiento emocional con respecto a lo que se muestra en una obra para que así el público pueda reflexionar de una forma crítica y objetiva, en lugar de la identificación *per se*, sin dudas, con los personajes, dejando de ser ellos mismos, sin cuestionarse nada. Para los Formalistas Rusos el extrañamiento (o distanciamiento o alienación) consistía en dar una nueva perspectiva a lo habitual, y presentar contextos distintos a los acostumbrados.

⁵⁵ Citando al Sombrero Loco en *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll (1865), texto paradigmático en lo que a simbología se refiere. El Sombrero Loco, por ejemplo, está inspirado en Bertrand Russell, mencionado en varias ocasiones en la presente tesis.

Para comprender el extrañamiento tenemos que volver a sus antecedentes artísticos más cercanos, los cuales son el Realismo y el Naturalismo. Boris Eikhenbaum, cuando habla de la deformación de la realidad, dice que:

“Se suele hablar de naturalismo del cine y admitirlo como su cualidad peculiar. Evidentemente, esta opinión, expresada de esta forma primaria y categórica, es ingenua y es conveniente refutarla en la medida en que deja en la sombra las leyes propias del cine visto como arte” (Albéra, 1998: 45-75).

Recordemos que el Naturalismo (el cual está emparentado con el Realismo), reproduce la realidad con objetividad documental, representando lo más sublime y lo más vulgar, incluyendo para ello cierto determinismo genético y social. Como decíamos, el Naturalismo está emparentado con el Realismo, el cual consiste en la reproducción exacta, completa y sincera del ambiente y de la época que se reproduce. Pero, aunque estos dos movimientos artísticos son similares a la hora de reflejar la realidad tal como es, hay diferencias entre ambos. El Realismo es más descriptivo y refleja(ba) los intereses de la burguesía. Esto hacía que en su expresión el Realismo fuese más libre y optimista y que considerase el progreso como algo real y posible, así como que el individuo tuviese la opción de labrar su propio destino. Son burgueses, al fin y al cabo. Por otro lado, el Naturalismo extiende la descripción de la realidad hacia las clases más desfavorecidas, intentando explicar de forma materialista la raíz de los problemas sociales. Esto hace que el Naturalismo sea pesimista y ateo, estando el individuo a merced del determinismo, el cual consiste en afirmar que es imposible escapar de las condiciones sociales que rigen la vida del individuo.

Como apunta el Boris Eikhenbaum, el Cine solía asociarse con el Naturalismo. Pero el cine ha vivido su propia evolución. Eikhenbaum explica que:

“Más tarde, con la utilización de la cámara como instrumento, perdieron su importancia inicial los planos generales que son los más naturalistas, aunque sin romper aún con los principios puramente fotográficos; el cine desarrolló entonces sus posibilidades convencionales, alejadas del naturalismo primitivo: el gran primer plano, el fundido encadenado, el ángulo, etc. El principio de la fotogenia ha determinado la esencia profunda del cine, totalmente específica y convencional. Actualmente, la deformación de lo real ocupa en el cine, así como en las otras artes, el lugar que le corresponde” (Slovski, 1971: 13).

En esta misma línea Viktor Sloviski define el extrañamiento como:

“El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de “extrañar” a los objetos, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una pamera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante” (Slovski, 1971: 87).

Para Brecht, a partir de cuyas teorías podemos explicar la relación entre el espectador y *Vertigo*, era fundamental que el público supiese en todo momento que lo que estaba viendo era una ficción. En esta forma de teatro creada por Brecht, y en sus posteriores reflexiones teóricas al respecto, el autor explicaba que una obra no debía intentar sumergir al espectador en un mundo de ilusiones. Para él, era imprescindible que hubiese un distanciamiento emocional; de esta manera la audiencia podría reflexionar de manera crítica, en lugar de dejar de ser el individuo que contempla, sin más, habiéndose convertido en el personaje o personajes. Para lograrlo, en teatro, algunas de las técnicas que se empleaban para alcanzar dicho extrañamiento consistían en utilizar la luz de manera no convencional, utilizar distintos recursos visuales para anticipar lo que iba a suceder, y similares. De igual forma que apuntábamos en las hipótesis, ¿cuáles son los mecanismos que emplea Hitchcock para lograr este efecto? Usar situaciones no verosímiles que el espectador no se cree y que le distancian. Muchas en su filmografía y que ya hemos explicado más veces: que una mujer esté poseída por el espíritu de una muerta (incluso Hitchcock incluye un personaje, el de Midge, que reiteradamente recuerda a Scottie y a nosotros que no nos creamos la historia de Elster porque los fantasmas no existen); o que haya una persecución a lo largo del Monte Rushmore en *North by Northwest*; en *Psycho*, a modo de coda final, se introduce el discurso de un psiquiatra que explica el trastorno que sufre Norman, insertando así algo de realidad a una, de nuevo, situación en principio absurda. El éxito de tal empresa no sólo está en que sean tratadas de forma verosímil sino, además, en obviar su importancia en el desarrollo de las películas: da igual la forma como bajase Scottie del tejado al principio de *Vertigo*. Esto es secundario para lo que se nos quiere contar en el film.

Nos estamos refiriendo reiteradamente a la percepción. La ceguera emocional y racional de Scottie llega al extremo de no darse cuenta, hasta que la evidencia lo asalta,

de que todo lo sucedido es una farsa. El espectador, como Midge, sabe que los muertos no poseen a los vivos, que hay algo extraño en la historia que se nos cuenta a través de Scottie. Midge no hace más que repetirnos que los fantasmas no existen. Sin embargo, el deseo, junto a la duda anhelante, gracias a las técnicas empleadas por Hitchcock (como las imágenes subliminales, por ejemplo), hacen que muchos espectadores quieran seguir a Scottie y le sigan emocionalmente, estando ambos acosados por la duda, pero en el caso del espectador, siempre cuestionándose la narración. El hecho tautológico de que los muertos no vuelven a la vida consigue tambalearse, en un momento dado, gracias a dos postulados básicos en los que se apoya Hitchcock, logrando que el espectador se plantee lo inverosímil (que una persona viva esté realmente poseída por el espíritu de una muerta) en *Vertigo*. Su construcción se fundamenta en la confianza desesperada y anhelante por parte del ser humano ante la posibilidad de lo imposible: que los muertos retornen al mundo de los vivos. Sobre este deseo se circunscribe y asienta la trama ideada por Elster y dicho deseo es la herramienta empleada por Hitchcock para desarrollar de manera verosímil lo imposible: creencias judeocristianas referentes al más allá. Sin ese deseo y dudas anhelantes, *Vertigo* sería una historia ridícula sin pies ni cabeza. Para empezar, ni siquiera el detective hubiese logrado salir con vida en la primera escena, cuando se agarra a un canalón frente al vacío. Pero la maestría de Hitchcock logra traspasar la pantalla y meternos dentro de la película, desarrollando en su metraje temas filosóficos y vitales que han recorrido el espectro humano desde el principio de los tiempos.

4.2. En torno al Código Hays y Vertigo

Desde los comienzos del cine varias voces, desde numerosos ámbitos políticos y religiosos, se alzaban contra las películas por considerarlas responsables del mal en la sociedad. El “Pre-code Hollywood presented visions and upheld values that violated the laws of God and man without contrition or consequence. The trade press summed up Hollywood’s variations on vice as <eternal triangle> and <fallen women and straying girl themes>”⁵⁶ (Doherty, 1999: 77).

Aunque en un principio los creadores del cinematógrafo pensaban que su invento no tendría futuro y su repercusión sería mínima, las alarmas se encendieron en 1896 con *The Kiss* (*El Beso*, William Heise, 1896), película que retrata la escena de un beso, indecente según los códigos morales de la época, y que horrorizó a los ámbitos más reaccionarios de la población y a la iglesia. Debido al creciente auge de las películas y las estrellas de cine, la preocupación de los defensores de la moral se vio en aumento; decían que “los propietarios y los productores <hebreos> de la industria eran viles corruptores de la moral norteamericana” (Chandler, 2005: 154). También responsabilizaron al cine del aumento de la delincuencia (Black, 1998: 85) y el nuevo “artilugio del demonio” fue desde el primer momento temido pues se consideraba que podía ser utilizado con fines perniciosos. Con el paso de los años y la consiguiente producción de films cada vez más complejos, temática y formalmente, los considerados guardianes de la moral se dieron cuenta de que tenían no sólo que posicionarse, sino además debían hacer algo al respecto. En muchas ciudades de Estados Unidos se formaron las asociaciones llamadas “Guardianes de la Moral Pública”, esto es, grupos municipales que se movilizaban para regular lo que ellos denominaban “el nuevo vicio” (Black, 1998: 35). Por ejemplo, la “Comisión del Vicio de Chicago” exigió que las películas “debían proyectarse en salas bien iluminadas” (Black, 1998: 49) aunque su propuesta fue rápidamente rechazada. Durante esos primeros lustros la censura se establecía a nivel local, no nacional (ver Apéndices 1 y 2). Los responsables de los pulpitos de las iglesias desempeñaron un papel propagandístico, en este caso fundamental, siempre en contra del cine y de numerosas películas en particular. Los

⁵⁶ “El Hollywood del precódigo presentaba visiones y apoyaba valores que violaban las leyes de Dios y el hombre sin contrición o consecuencia. La presión del comercio resumía las variaciones de Hollywood sobre el como un <eterno triángulo> y <temas sobre mujeres caídas y desviadas>.”

curas en sus homilías prohibían a los feligreses los títulos que no podían ir a ver a las salas porque era pecado mortal.

Ante el problema que se les avecinaba, para evitar trabas en la producción y distribución de sus películas, los productores aceptaron la existencia de estos grupos civiles y su supervisión de la moral en el mundo del celuloide. A pesar de su control férreo sobre las historias que se filmaban, estas comunidades no impedían que el deseo, la sensualidad, el crimen y el vicio continuasen asentándose en los argumentos de las nuevas producciones. Al fin y al cabo, estos temas vendían. Fue en esta época cuando surgió el concepto de *vamp*, mujeres que hacían del sexo y el erotismo su máxima expresión y único objetivo. Theda Bara y Louise Brooks fueron sus más importantes representantes. Rodolfo Valentino se convirtió en el reclamo de las espectadoras. Incluso las productoras impedían que se hiciese público el estado conyugal de sus estrellas para evitar mutilar las ilusiones eróticas de la gente. El principal reclamo era la atención sexual y la evasión momentánea en el delirio de las imágenes.

El nacimiento del cine sonoro también implicó la inclusión de nuevas realidades, nuevos temas, posibilidades, puntos de vista en las historias que se contaban. Aparecieron los films de gánsters (el nacimiento del sonoro propiciaba potenciar el uso dramático del sonido de los disparos y las persecuciones con los coches, elementos estos intrínsecos al género). Aparecieron las *flappers*, chicas que se distinguían por llevar “faldas cortas, se aplanaban los pechos, se ponían colorete en las mejillas, bailaban charleston y fumaban en público” (Alsina, 1993: 24). Este conjunto de circunstancias, perniciosas para muchos, más el nacimiento de nuevas estrellas cinematográficas que tanto influían en el público y el aumento de asistencia a las salas, hizo que en 1934 los católicos se movilizaran con la conocida como Legión de la Decencia (Black, 1998: 96); además de ejercer un mayor control sobre la producción, se “prohibió a los católicos asistir a cualquier película que estuviese condenada” (Black, 1998: 103). También se creó una nueva oficina, la Production Code Administration (PCA), más estricta que la posterior Motion Picture Association of America (MPPDA), con Joseph I. Breen como máximo censor.

En la década de los veinte, un cúmulo de escándalos que acabaron la mayoría de las veces con la carrera de algunos de sus protagonistas, radicalizaron la postura de aquellos que reprochaban la falta de la moralidad en las películas: Roscoe Arbuckle, uno de los cómicos más importantes de la época, estuvo acusado en 1921 de asesinato y violación, siendo el juicio contra él ampliamente difundido en todos los periódicos de

William Randolph Hearst. Con esta propaganda se pretendió destapar el tipo de vida que se suponía podía llevar la mayoría de las estrellas cinematográficas del momento. Al poco tiempo, William Desmond Taylor, famoso director del cine mudo, apareció asesinado en su casa en extrañas circunstancias. Como consecuencia de todos estos escándalos y para evitar confrontaciones innecesarias y posibles retrasos de producción y exhibición, los magnates de Hollywood pidieron consejo a William Harrison Hays (más conocido como Will Hays) para llevar a cabo una renovación ética y controlar la dañada imagen del mundo del cine. Con esta finalidad se formó en 1922 la Motion Picture Association of America (MPPDA) con Hays como presidente (lo fue desde 1934 hasta 1954), y encargada de aplicar el Código (Hays). Una de sus principales labores era inspeccionar las tramas de las películas que se iban a realizar. Nada más asentarse en el cargo, Hays vio la necesidad de crear un código. Para idearlo y redactarlo se reunió con obispos y reconocidas personalidades católicas, generalmente políticos y periodistas, que estuvieron debatiendo sobre la moralidad de las películas y la repercusión de éstas en la psique y el comportamiento de los espectadores. Tres personajes (cuatro contando a Hays) fueron las figuras principales involucradas en la redacción de este código. Martin Quigley –católico–, editor de la revista *Exhibitors Herald-World*, quien consideraba que “las películas no debían abordar temas sociales, políticos ni económicos. El cine debía entretener y no hacer comentarios sociales” (Black, 1998: 148). Joseph Ignatius Breen, periodista de Filadelfia y jefe de prensa de Chicago, reconocido católico, quien definía al público que iba a ver las películas como “bobos, papanatas e imbéciles”, y que además culpaba a “los judíos de la decadencia moral del cine” (Black, 1998: 148). Y Daniel Lord, Jesuita, que había sido asesor de Cecil B. DeMille durante el rodaje de *King of Kings* (*Rey de Reyes*, Cecil B. De Mille, 1927). Fue Lord quien dio la autorización final al código de producción con la bendición del cardenal de Chicago, George W. Mundelein. En 1929 se aprobó el llamado “Código Hays”. Dos años antes los diálogos sonoros habían llegado a la pantalla. Para Lord, “la basura muda había sido mala. La basura hablada hizo clamar venganza a los censores” (Black, 1998: 35).

Entre la redacción del Código y la puesta en marcha del mismo en 1934 se vivió el periodo conocido como Pre-code de Hollywood, durante el cual no terminó de ponerse realmente en práctica dicho código y se percibe por tanto en las películas mayor libertad moral. Irving Thalberg, uno de los productores que defendía la libertad de expresión sin límites en el cine, vivió la aprobación del código como una derrota. Pero,

a pesar de todo su poder, Hollywood también se doblegaba en no pocas circunstancias y no se atrevió a enfrentarse a católicos ni demás grupos anti-películas en defensa de la moral, por lo que estas normas influyeron en la forma de concebir el cine y realizar films.

Durante más de treinta años la Iglesia Católica, con la Legión de la Decencia como instrumento, controló el contenido de las películas de Hollywood, dictando a los productores la cantidad de sexo y de violencia que era admisible mostrar. Pero, ¿cómo se llegó hasta aquí? Se acaba de decir que de 1930 a 1934 el retrato de diversas formas del vicio en las pantallas aumentó de manera considerable. El código estaba escrito pero la MPPDA no tenía influencia suficiente para presionar a quien conveniese y que se aplicasen sus exigencias. Es por ello que la Legión de la Decencia se propuso incidir en aquello que más podía perjudicar a la industria: su economía. Decidieron boicotear todas aquellas películas que no se ajustasen a sus demandas. Por su parte, la MPPDA creó la Production Code Administration (PCA) en 1934 y colocó a Joseph I. Breen como gestor de la misma. La fusión de los esfuerzos de estas tres entidades por bloquear las ganancias económicas de las películas, además de la batalla que Breen ganó a la MGM impidiendo que en la película de *Tarzan, the Ape Man* (*Tarzán de los Monos*, W.S. Van Dyke, 1932) apareciese un desnudo femenino, supusieron el comienzo de la hegemonía de la aplicación del Código durante los años siguientes. Para fortalecer y seguir con su dominio no dudó en presionar a los banqueros para que no ofreciesen créditos para realizar películas. Tanto es así que en 1934 el Bank of America, uno de los inversores más poderosos de la industria, dejó muy claro que, si el film que se iba a producir no tenía previamente la aprobación de la PCA y de Joseph I. Breen, ellos no financiarían la película en cuestión. Los productores, protegiendo su industria, fueron los artífices de los conocidos como Don'ts and be carefals (ver Apéndice 1), donde se incluía, por citar un ejemplo, que en los guiones no podía haber palabras malsonantes ni sexualidad de ningún tipo, ni en los diálogos ni en las imágenes.

Desde 1934 hasta mediados de los años sesenta el Código Hays determinó los temas que se iban a abordar en las películas, la manera como éstas se iban a desarrollar, así como su puesta en escena. En realidad, el mecanismo de censura lo controlaba, teóricamente, todo. Y este control configuraba lo proyectado en pantalla. Y también influyó en las películas de Alfred Hitchcock.

Thomas Doherty establece *Psycho* de Alfred Hitchcock como la obra que apuñaló al código de lleno y de cuyas heridas ya no volvió a recuperarse. Doherty

explica que “if classical Hollywood cinema was born in 1934, it was killed off in 1960 by a man nurtured in its bosom. The film was *Psycho* (1960), and the apostate in the ranks was director Alfred Hitchcock”⁵⁷ (Doherty, 1999: 347):

“The notorious montage of murder in the bathroom of the Bates Motel is the scene of the crime, the place where Joseph Breen’s moral universe went swirling down the drain. The impact of *Psycho* on Hollywood cinema is difficult to overrate. The shock of the new Hollywood universe in *Psycho* remains a primal movie memory for generations of Code-bred Americans, a tribute to how well Joseph Breen had done his work and how completely Alfred Hitchcock had demolished it”⁵⁸ (Doherty, 1999: 343).

Los recurrentes temas del cine de Hitchcock siempre fueron dinamita para el código: sexo, deseo, parejas amorosas de a tres, homosexualidad masculina y femenina, el asesinato, la religión como elemento castrador, la castración como característica de sus personajes heterosexuales y elemento de conexión con los espectadores, también con castraciones y/o cárceles emocionales, aunque no todos heterosexuales.

Para esta parte de la tesis dedicada al deseo he construido el desarrollo de éste en las películas de Hitchcock a partir de los elementos que se prohibieron en el Código Hays, al que Hitchcock también hubo de atenerse, al igual que el resto de sus compañeros. Y saltárselos como mejor pudo y supo.

La proyección del deseo en las películas de Hitchcock resulta ser espejo del texto que se publicó en 1930 (ver Apéndice 2) y que dejó de aplicarse más de treinta años después. Los principales puntos del “Código Hays” son:

a) Las películas se han de considerar básicamente un entretenimiento.

Hay que distinguir entre el que “tiende a mejorar” el género humano y el que “tiende a degradarlo”. Es por esto por lo que: “se reconoce a escala internacional la importancia moral del entretenimiento”. Cuando éste es adecuado: “eleva el nivel de toda una nación”. Las películas de Hitchcock, por los temas que tratan y por la manera como son

⁵⁷ “Si el cine clásico de Hollywood nació en 1934, éste fue asesinado en 1960 por un hombre que nació con él. La película era *Psycho* (1960), y el apóstata era el director Alfred Hitchcock.”

⁵⁸ “El infame/notorio montaje de la escena del baño en el Motel Bates es la escena del crimen, el lugar donde el universo moral de Joseph Breen se fue por el desagüe. El impacto de *Psycho* en el cine de Hollywood es complicado de sobrestimar. El shock del nuevo universo de Hollywood permanece en *Psycho* como un film primordial en la memoria de generaciones de americanos que se habían criado con el código, un tributo a cuán bien Joseph Breen había hecho su trabajo y de qué manera tan completa Alfred Hitchcock lo había demolido.”

contados, entran en la categoría de la “degradación del ser humano”. Dos pilares fundamentales sobre los que se asientan las narraciones de Hitchcock son los asesinatos y las relaciones amorosas entre tres personajes, en las que el adulterio está incluido. Para que estas historias fuesen aceptadas por la censura era necesaria la articulación de mecanismos valorados como positivos por los grupos eclesiásticos, de tal forma que no acabasen prohibiendo esas relaciones a tres o lo que fuere susceptible de veto. Estas estrategias estaban generalmente estructuradas en torno al concepto de castigo. Cualquier rasgo de enviciamiento por parte de un personaje debía tener sus consecuencias. En *Rebecca*, el ama de llaves muere como resultado de su sexualidad, y el primo de Rebeca es reprendido y amenazado por la policía en su intento de chantaje al matrimonio De Winter. En *Notorious*, Sebastian muere de mano de sus compañeros políticos, resultado evidente de dichas afiliaciones, quedando Devlin y Alicia libres para poder seguir adelante con su relación. En *Dial M for Murder*, el marido que planeó el asesinato de su esposa es descubierto por la policía, quedando ella y su amante liberados para un futuro en común. En *Vertigo*, Judy muere y se puede suponer que Elster es atrapado en Francia y culpado del asesinato de su esposa. O, lo que es lo mismo, todo pecado trae consigo unos efectos derivados del mismo.

b) El cine es muy importante puesto que es un arte.

Y todo arte puede ser moralmente bueno o malo. Dada su importancia como entretenimiento y como arte tiene unas obligaciones morales especiales, sobre todo porque se dirige a la vez a gentes de toda condición: maduras, inmaduras, desarrolladas, sin desarrollar, respetuosas de la ley, criminales. Es por esto que el comportamiento moral de los personajes debe ser no tanto impecable como ejemplarizante para que el público maduro que acepta las normas no se corrompa y para que los criminales o aquellos que se salgan de la norma sean conscientes de las consecuencias de sus acciones y comportamientos. En las películas de Alfred Hitchcock pocos son los personajes que son modelos aleccionadores. Incluso los policías o los miembros del clero son muchas veces presentados como sospechosos de comportamientos viciosos o reprochables; recordemos a la monja que aparece en el tren de *The Lady Vanishes* (*Alarma en el Expreso*, 1938), con tacones y espía del bando enemigo⁵⁹; el cura de *I*

⁵⁹ Muchas voces pueden decir que la vestimenta de la monja es un disfraz. Por un lado, ¿cómo están tan seguros? Quizás era una monja que, harta del convento, se revoluciona y se hace espía, pone tacones y también maquilla. Como fuere, da igual: lo importante es la imagen que tenemos en pantalla, que es la de una monja.

Confess, encubridor de un asesinato y protagonista de un escándalo amoroso con una mujer casada; el policía de *The Lodger*, inmaduro y adolescente en su relación con la muchacha protagonista. Aquí unos ejemplos de los teóricamente personajes que debieran ser representados como modelos.

c) La simpatía del público nunca debería llevarse hacia el lado del crimen.

O del mal o del pecado. Anteriormente hablábamos del retrato de los personajes modelo en las películas de Hitchcock. Un rasgo que comparten es que la simpatía del público no suele acompañarles. Sin embargo, recordemos lo que Hitchcock solía decir: coloca a un hombre cualquiera atado a una vía mientras un tren se acerca y los espectadores sentados en sus butacas pensarán, *oh, pobre hombre*. Sin embargo, pon en esa misma posición a Cary Grant, y la audiencia se levantará de sus asientos para intentar sacarle de allí. Además de los emplazamiento de la cámara y demás técnicas que ayuden a la identificación, los seres de carne y hueso que dan vida a esos seres imaginarios son fundamentales. Las películas y los personajes de Hitchcock son mucho más complejos de lo que a primera vista parece. Tomemos *Psycho* como ejemplo. Durante los primeros cuarenta y cinco minutos de la película caminamos con Marion, sabemos sus problemas y sus anhelos, compartimos su frustración; pero, de repente, su muerte nos deja en estado de *shock*. Pero Hitchcock ya nos ha posicionado donde él quería que estuviéramos, y cuando Norman intenta hundir el coche en el lago detrás de su casa, con el cadáver de Marion en el maletero, ya estamos de parte de Norman sin dudar: da igual que el cadáver de la encantadora y pobre Marion esté en ese maletero que él intenta ocultar a cualquier costa. Ahora lo que el espectador quiere es que lo logre, para que Norman, tan buen hijo, logre proteger a su desvalida madre. En *North by Northwest* estamos de parte del personaje de Cary Grant, el bueno de la película, pero que a su vez es bebedor, mujeriego, y está divorciado. En *The Wrong Man* no podemos dejar de identificarnos con el personaje interpretado por Henry Fonda. Ni tampoco podemos evitar sentir furia contra el sistema y esa sociedad, incluyendo la policía, que tan injustamente destroza a un hombre inocente y su familia. Aquí la cuestión no está en posicionarse a favor de lo moralmente bueno, sino en contra de las autoridades y lo establecido, esfera también intocable desde el punto de vista de Hays.

d) Se presentarán, en la medida de lo posible, normas de vida correctas.

Todo lo cual es interesante preguntarse qué es lo que se define como “normas de vida correctas”. Como fuere, seguro que muchos de los personajes de las películas de Alfred Hitchcock no entran dentro de esta categoría. Véase por ejemplo el caso de Alicia –

Ingrid Bergman– en *Nororious*; o el de Rebecca en *Rebecca*; entre los personajes masculinos recordemos a Scottie en *Vertigo*, o Roger Thornhill en *North by Northwest*, personajes entregados al vicio en sus distintas formas.

e) No se ridiculizará la ley, natural o humana.

Ni su violación despertará la simpatía del público. Por ley natural se entiende la escrita en los corazones de todos los seres humanos. En esta tesis hemos revisado pormenorizadamente el tratamiento real que de las leyes humanas y divinas se hace en las películas de Hitchcock. Hemos comprobado que, en realidad, la ironía predomina en el tratamiento que de éstas se hace. Recordemos la película de *The Trouble with Harry*, donde dios y sus leyes son presentados como asesinos. En cuanto a la ley humana, se ha visto que la descripción que de ésta se hace mediante el análisis de la escena del juicio a Scottie en *Vertigo*. No sólo se caracteriza las leyes con ironía. La forma como son presentadas invita a la audiencia a reflexionar sobre las mismas.

f) El retrato de crímenes contra la ley no deberá enseñar métodos criminales.

Tampoco deberá inspirar a potenciales criminales con deseos de imitación, presentar a los criminales como héroes o justificarlos.

A Hitchcock le fascinaban las posibles formas de cometer el crimen perfecto. Su filmografía constituye un estudio de los métodos más efectivos de cometer un asesinato. El exponente máximo de criminales que son presentados, no tanto como héroes sino como receptores de las simpatías del público, lo encontramos en Norman Bates. Sabemos que *Psycho* fue una película que rompió con tradiciones en muchos sentidos y que supuso una profunda revolución en cuanto a la oficina de censura y el Código Hays se refiere. Sin embargo, anteriores a ésta, ya existen ejemplos que son difusos en cuanto a la antiheroicidad del héroe. Nos hemos detenido con especial atención en *The Rope* y el personaje de James Stewart, no tan pasivo en cuanto a términos de criminalidad se refiere.

a) El consumo de bebidas alcohólicas nunca se presentará en exceso.

Scottie es bebedor. No es presentado en imágenes como un alcohólico, pero ciertos apuntes en los diálogos dejan claro que es un personaje que bebe bastante. Igual que Roger Thornhill en *North by Northwest*.

b) Por consideración a la inviolabilidad del matrimonio y de la familia, el triángulo (es decir, el amor a un tercero por parte de alguien ya casado) se deberá tratar con sumo cuidado. El triángulo amoroso era uno de los temas favoritos del

director. No sólo entre sus personajes sino también entre estos y el público. Muchos de los besos de sus películas son filmados como *menagès a trois*, tal y como él mismo explicó a Truffaut. El matrimonio es presentado en muchos casos como una circunstancia cuya existencia se basa en intereses políticos o económicos. Ténganse en cuenta los matrimonios retratados en *Rebecca*, *Notorious*, *Dial M for Murder*, *Vertigo*, *Psycho*. La salvación suele ser escenificada en la intervención de un tercero.

c) El amor impuro no se presentará como atractivo y hermoso.

En las películas de Hitchcock sucede todo lo contrario. Si según los cánones de la censura por impuro entendemos homosexualidad, Hitchcock no la retrata en términos negativos. Recuérdese *Rebecca* o *The Rope*. No deberá presentarse de forma tal que despierte la pasión o la curiosidad morbosa por parte del público. Está filmado con respeto y con la intención de despertar curiosidad. Todas las películas de Hitchcock despiertan la curiosidad más morbosa y la imaginación más perniciosa en términos Hays: en sus relatos queremos saber qué sucede detrás de cada puerta cerrada; o queremos que lo que sospechamos ha sido una muerte provocada se confirme, como en *Rear Window*, para que nuestras expectativas al respecto y las de los protagonistas no se vean frustradas como consecuencia de un final feliz.

d) No deberá presentarse de forma tal que parezca correcto y permisible.

Está retratado como algo normal, aunque oculto bajo la denominación de amistad (*The Rope*) o relación laboral (*Rebecca*).

e) Vulgaridad, obscenidad, irreverencia y blasfemia debieran omitirse.

f) La desnudez o semidesnudez (...) su efecto en el público medio es inmoral.

Los materiales transparentes o translúcidos, así como la silueta, son con frecuencia más insinuantes que un desnudo total. Por ejemplo, en esta imagen de *Psycho* apreciamos claramente el pecho de Marion. La imagen pasó la censura pues no es sencillo verla, pero, una vez detenida, claramente vemos el busto de una mujer.



g) Los ministros religiosos no pueden ser personajes cómicos o villanos.

Productores y autores tuvieron también que asumir este código y trabajar con él. Muchos aprendieron a expresar y mostrar aquello que estaba prohibido, pero de una manera que no fuese evidente. La existencia de tan férrea censura no impidió que las películas hablasen sobre gánsters, ni que contemplasen el travestismo, ni la homosexualidad y mucho menos la sexualidad. Cuando Alfred Hitchcock llegó a Estados Unidos para dirigir *Rebecca* tuvo que aplicar este mismo decálogo pero, en realidad, fue uno de los directores que hizo todo lo que el código prohibía. A lo largo de su filmografía puede verse la obra de un autor de educación católica, relativamente respetuoso con la iglesia, pero que usaba los problemas de conciencia generados por la educación cristiana como herramienta para estudiar y reflejar el comportamiento humano en lo relativo a algunos temas extremadamente peligrosos para el Código Hays, en especial el crimen y la sexualidad. Implicó al espectador en la trama de sus películas y en la evolución de sus personajes. Materializó la expresión del deseo a través de su ideal femenino, hecho realidad a través de algunas de las estrellas más importantes de la época.

El Código Hays, junto a la Legión de la Decencia, se erigieron como baluarte de la moralidad y paradigmas del comportamiento y por tanto como bastión dominante de la coacción de artistas y espectadores. *Vertigo*, *Psicosis* y *Marnie* son una manifestación de las pulsiones y deseos más íntimos del ser humano, así como de la tortuosa represión a la que la mente humana viene siendo sometida desde tiempos inmemorables. Jay Presson Allen, la guionista de *Marnie*, (quien años después ganó el Óscar por su trabajo en *Cabaret* [*Cabaret*, Bob Fosse, 1972]), aparentemente comentó a Donald Spoto, el biógrafo no autorizado de Hitchcock, que el director era “un tipo muy Eduardiano. Se reprimía constantemente. Para exteriorizar sus represiones creaba un marco... su arte. Ésta era su forma de legitimizarlo todo y transformar sus sentimientos y represiones en algo creativo” (Spoto, 1984: 59). Los argumentos más peliagudos a nivel ético, la muerte, el asesinato y las personas que lo cometen, son aspectos trascendentes en sus películas que ayudan a comprender mejor lo expuesto por la guionista Allen. A éstas hay que unir las facetas más oscuras del ser humano: toda persona posee un lado terrorífico, a ojos de Hitchcock.

4.3. En torno al deseo en las películas de Hitchcock

Además de estos, hay otras manifestaciones de deseo expuestos en la filmografía de Alfred Hitchcock. A saber:

- a) El deseo provocado por las rubias gélidas que tanto agradaban al director: Grace Kelly, Joan Fontaine, Ingrid Bergman.
- b) El deseo de la propia muerte en los momentos de zozobra de los protagonistas: Maxim de Winter en *Rebecca*, Madeleine en *Vertigo*, Scottie en *Vertigo*.
- c) El deseo de la muerte ajena, bien por resentimiento, bien por la dominación de la culpa..., tal es el caso de Gavin Elster en *Vertigo*, Norman Bates en *Psycho*, la señora Danvers en *Rebecca*, los Sebastian en *Notorious*.
- d) El deseo a través del cual el espectador se siente identificado con el protagonista en medio de situaciones inverosímiles.
- e) El “no-deseo deseado”. Las propias represiones y miedos que impiden que los instintos más íntimos salgan al exterior, aunque una parte del ser desea lo contrario. Tal es el caso de Marnie en *Marnie*, Judy en *Vertigo*. No lo desean en apariencia, pero en su realidad más íntima y profunda, lo anhelan; en el caso que ocupa, el afecto e intimidad con un hombre.

El deseo está unido al concepto de muerte. Tennessee Williams lo explica de mano de Blanche du Bois en *A Streetcar named desire* (*Un Tranvía llamado Deseo*, Elia Kazan, 1950), quien define la esencia del deseo como “Death? The opposite is desire”⁶⁰. El sujeto preso de esta zozobra siente ansiedad ante la idea de perder el objeto anhelado, fuente de indescriptible belleza y vértigo. La angustia puede generar un sentimiento de culpabilidad ante el placer, sobre todo como consecuencia de la moral religiosa aprendida. Hitchcock, gracias a su maestría, hace que el espectador tenga todas estas sensaciones mientras está viendo sus películas. A su vez, todo esto es expuesto mediante un rasgo importante que también ha determinado la evolución del concepto de deseo, que es el punto de vista patriarcal que del mismo se hace. Dicha exposición de percepción del deseo, tanto de la mujer como del hombre, es compartido por la audiencia; en algunas ocasiones no se pierde el punto de vista femenino, pero siempre

⁶⁰ “¿Muerte? Lo opuesto es el deseo.”

como producto de esa época en cuestión. Los estudios feministas que hasta el momento más se han ocupado de investigar la presencia femenina en las películas de Alfred Hitchcock lo han hecho casi siempre analizando la misoginia y el sometimiento patriarcal que teóricamente se fomenta en los films de Alfred Hitchcock. Robin Wood medita sobre Hitchcock y su obra desde el punto de vista de los estudios feministas, siempre con las teorías de Freud de fondo. Wood afirma que “many conflicting answers have been proposed, and still have currency, to the former version, and negative, hostile answers are still possible (e.g., we should take Hitchcock seriously because his films express and encourage misogyny, often in very violent forms)”⁶¹ (Wood, 2002: 175).

Wood plantea la duda de si “can Hitchcock be saved from feminism? The question that haunts contemporary Hitchcock criticism”⁶². Ésta es también la idea central de la obra de Tania Modleski en su libro *The Women Who Knew Too Much* (Tania Modleski, 1998). Wood observa una evolución en el pensamiento de ésta y concluye que los dos opinan lo mismo. Dice que

“What I want to argue is neither that Hitchcock is utterly misogynistic nor that he is largely sympathetic to women and their plight in patriarchy, but that his work is characterized by a thoroughgoing ambivalence about femininity. (that is precisely what I [Robin Wood] want to argue”⁶³ (Wood, 2002: 175).

Un matiz fundamental que estos dos autores defienden y que expresan en numerosas ocasiones es “to consider Hitchcock’s work as the expression of cultural attitudes and practices existing to some extent outside the artist’s control”⁶⁴ (Wood, 2002: 187). Tanto Wood como Modleski escriben sobre el deseo y la misoginia, pero no sobre cómo estos se expresan y construyen en las películas de Hitchcock; tampoco han

⁶¹ “Muchas respuestas conflictivas han sido propuestas, y todavía están vigentes, a la primera versión, y respuestas negativas y hostiles son todavía posibles (por ejemplo, debiéramos tomarnos en serio a Hitchcock porque sus películas expresan y fomentan la misoginia, a menudo de manera violenta).”

⁶² “¿Puede Hitchcock ser salvado del feminismo? Es la pregunta que obsesiona a la crítica Hitchcockiana contemporánea.”

⁶³ “Lo que yo quiero debatir no es ni que Hitchcock sea profundamente misoginio ni que sea simpático para mujeres, y la lucha de éstas en el patriarcado; lo que quiero debatir es que su trabajo se caracteriza por una absoluta ambivalencia sobre la femineidad (esto es precisamente lo que yo [Robin Wood] quiero debatir).”

⁶⁴ “Considerar el trabajo de Hitchcock como la expresión de actitudes culturales y prácticas existentes, hasta cierto punto, fuera del control del artista.”

tenido en consideración la existencia masculina y su retrato bajo el prisma de las acciones del protagonista en oposición a la presencia femenina que les replica.

Con la finalidad de definir en imágenes su ideal femenino y masculino, así como dar forma a los sueños culturales de su tiempo, Hitchcock empleó a algunas de las grandes estrellas de Hollywood. Las rubias constituyen su prototipo ideal de mujer aunque, y probablemente esto no contradiga lo anterior, siempre desease matarlas en sus films. La película que le lanzó al estrellato como maestro del cine de suspense, *The Lodger*, trataba de un asesino (Jack el destripador) cuyas víctimas eran siempre muchachas rubias.

A raíz de años dedicados a la lectura de libros sobre Alfred Hitchcock y al visionado de documentales en torno a su persona y su obra, hemos llegado a la conclusión de que los textos publicados sobre él se centran principalmente en dos aspectos: en la misoginia de Hitchcock y su extraña relación con las actrices rubias, por un lado, y en el asesinato perfecto y la persona acusada de cometerlo, siente éste generalmente un falso culpable.

Sin embargo, la riqueza y profundidad de los temas que se ocultan en los fotogramas de sus películas y la complejidad de las mismas hacen que las posibilidades de estudio sobre Alfred Hitchcock no tengan en realidad un fin, y el diálogo con su obra puede abarcar mucho más allá de los repetitivos parámetros de análisis que se han venido estableciendo hasta el momento. En este corto texto de Wood, el profesor desarrolla su escrito mediante un diálogo intelectual con Tania Modleski, pionera de los estudios feministas en las películas de Alfred Hitchcock desde los años ochenta. Las reflexiones de ambos son siempre establecidas desde el punto de vista masculino y de la proyección patriarcal de las ideas. Para Wood, “*Vertigo* (is seen) as a feminist reading, not because it sees the film as offering <positive> images of women, but because it sees it as exposing and subjecting to criticism certain compulsive drives of the male ego as constructed within our culture”⁶⁵. Wood ejemplifica lo dicho anteriormente con *Rear Window* y, sobre todo, *Vertigo*. Asocia la primera a los términos de castración y matrimonio; con respecto a la segunda no realiza una división temática clara, sino que desarrolla ideas relacionadas con el tema principal de deseo y ansiedad masculinos,

⁶⁵ “*Vertigo* es vista bajo lecturas feministas, no porque éstas vean que la película ofrece imágenes <positivas> de las mujeres, sino porque el feminismo considera que estas películas exponen y subjetivan al criticismo, ciertas pulsiones compulsivas del ego masculino, tal y como éste está construido dentro de nuestra cultura.”

tomando como punto de partida conceptos fundamentales del psicoanálisis de Sigmund Freud.

Sin embargo, estos temas, limitados por las ideas de castración, matrimonio y patriarcado, fueron contruidos y desarrollados, junto a la sensualidad, en las películas del director, siempre dentro de una contextualización, como bien recalcan Robin Wood y Tania Modelski (Wood, 2002: 390), de los tiempos y sociedad que a Hitchcock le tocó a vivir; todo ello aderezado por su peculiar personalidad y su manera de entender la vida y las relaciones humanas. Dejando las consideraciones feministas a un lado, la sexualidad, sensualidad y el deseo fueron tan fundamentales en sus películas y en la construcción de sus historias, que Alfred Hitchcock declaró que “el sexo reprimido es más constructivo para una persona creativa. Es algo que debe salir y que se pone en el trabajo. A mi juicio, esto ha contribuido a crear esa tensión sexual que tienen mis películas” (Chandler, 2005: 157). Esta afirmación explica la represión sexual como principio creador y motivador para el artista. Pero los estudios feministas tienden a alejarse de las consecuencias creativas y artísticas que suponen estas declaraciones. Sin olvidar dichos estudios, a continuación se expone un análisis del desarrollo del deseo en algunas de sus principales películas.

La primera película del director realmente cercana a *Vertigo* en términos narrativos es *Rebecca*. *Rebecca* fue el primer film de Alfred Hitchcock rodado en Estados Unidos. En ella el director británico trata por vez primera algunos de las materias que repetirá en varias de sus futuras películas; una de ellas es la presencia de los muertos entre los vivos. Ya hemos señalado en varias ocasiones la importancia de *Mary Rose* en la vida de Hithcock, así como su presencia trágica y fantasmalmente simbólica en su creatividad fílmica. No ahondaremos de nuevo en dicha relevancia por la manera de tratar y manejar la presencia de los difuntos en el mundo real.

Bajo la constante supervisión de su jefe, David O. Selznick, Hitchcock tuvo que asumir numerosas y constantes órdenes, viendo coartada su libertad como autor en detrimento de la del productor. En el caso de *Rebecca*, Selznick no permitió a su nuevo director añadir ningún tipo de novedad ajena a la novela; tenía que seguir el texto de Du Maurier fielmente, evitando de esta forma la posible decepción que pudieran sentir los numerosos lectores de *Rebecca*. Ser fidedigna a su fuente original implicaba exponer de forma evidente la fascinación y obsesión absolutas de la señora Danvers por la difunta Rebecca, subrayando así la relación romántica existente entre ambas.

Anteriormente, ya hemos hablado de la primera imagen del gran flash-back que *Rebecca* es: el Sr. De Winter (Laurence Olivier) mira al precipicio, en un claro deseo de arrojar al vacío para quitarse la vida. El suicidio como necesidad vital aparece por primera vez en *Rebecca* y se convierte en referente argumental interesante en varias películas de Hitchcock, generalmente como reflejo de la angustia que no cuenta con una solución emocional ni vital. De Winter, a diferencia de Scottie, no tiene acrofobia; el deseo de muerte (recuérdese el principio y el final de *Vertigo*) suele ir unido a la contemplación física de abismos para Hitchcock. En ambos films el agua es utilizada como la manera más efectiva para quitarse la vida; a su vez, dicho intento de suicidio es en ambas la excusa argumental para que los protagonistas entablen una relación personal con un ser real de carne y hueso. En *Rebecca*, es la muchacha interpretada por Joan Fontaine quien salva a De Winter de sus intenciones de arrojar al vacío, modificando la dirección de su objeto de deseo hacia otra trayectoria. Al igual que en *Vertigo*, la aparición de una mujer da sentido a una vida hasta entonces vacía. No sólo para ellos, también el día a día de las mujeres cobra mayor sentido con la aparición de las figuras masculinas.

La influencia de los muertos y del pasado en el desarrollo del film es contundente desde el comienzo de *Rebecca* y de *Vertigo*. Su presencia en el progreso vital de los protagonistas aumenta cuando el recién estrenado matrimonio llega a Manderley y se encuentra con todo lo que esta mansión simboliza; y también aparece la señora Danvers. La unión de los De Winter casi se rompe como consecuencia de la presión que el pasado ejerce sobre ellos, constantemente subrayado por todo lo que les rodea. Manderley representa lo acontecido tiempo atrás, y el ama de llaves se ocupa de revivir los recuerdos junto a Rebecca de manera constante. La señora Danvers es un personaje fundamental en el film. Había llegado a la mansión con la fallecida Rebecca/Sra de Winter. La censura de la época puso serios reparos a la lectura del libro y al visionado de la película pues se hace evidente que la señora Danvers estaba enfermizamente enamorada de Rebecca y vive y muere por el recuerdo de ésta. Sutilmente se deduce cierto entendimiento correspondido por parte de Rebecca al decir de su permisividad en su intimidad con la Señora Danvers, perfectamente expuesto en las escenas de ésta con la Segunda Señora de Winter, las cuales tienen lugar en la habitación de la difunta y que contienen un alto contenido erótico entre las dos mujeres. Al igual que Scottie, Danvers es un personaje sumamente obsesivo. Tanto en *Vertigo* como en *Rebecca* estos dos individuos prestan una inusitada atención al peinado y la

ropa de las mujeres que son el objeto de su obsesión, Madeleine y Rebecca. En un momento en ambas películas, la sustituta aparece vestida igual y con el mismo peinado que la difunta: en la habitación de Judy en *Vertigo* y en la fiesta de disfraces en *Rebecca*.

La señora Danvers mantiene viva la presencia de su amor a toda costa. En realidad, ningún personaje habla demasiado sobre Rebecca; es la obsesión de la segunda señora de Winter y la influencia psicológica que el ama de llaves ejerce en algunas personas, sobre todo en el personaje de Joan Fontaine, lo que produce la sensación de que todos nombran sin cesar a Rebecca. Pero analizado en profundidad los diálogos, esto no es así en absoluto. Las figuras que parecen más estables emocionalmente (que son pocos) no la mencionan en ningún caso, a no ser que tengan que responder a las preguntas directamente realizadas por la Segunda Señora De Winter.

Cada rincón de la mansión contiene recuerdos del pasado. La casa está llena de puertas y de llaves que deberán ser abiertas, como en *Notorious*, todas escondiendo secretos, insinuación que, por razones morales del código, no gustaba a la censura del momento (Hays y Breen). Son habitaciones a las que no se tiene acceso, lo cual despierta una curiosidad tremenda y, por supuesto, el consiguiente castigo viene cuando ellas descubren, sin permiso del dueño que sí puede acceder al interior, lo que hay tras de la puerta cerrada. El parecido con el cuento de Barba Azul es más que evidente.

El personaje de Maxim es inmaduro, descentrado y también obsesivo. No tiene una presencia sensual, como la que tuvo Laurence Olivier en muchas otras interpretaciones, como Heathcliff en *Wuthering Heights* de William Wyler (*Cumbres Borrascosas*, William Wyler, 1939). No es comparable a las posteriores interpretaciones de Cary Grant y James Stewart en las películas que estos hicieron con Hitchcock, en los que subyace una sexualidad a punto de estallar y que traspasa la pantalla. No comparte tampoco los rasgos que después mostraron Sean Connery y Paul Newman en los últimos films importantes del cineasta. El primero llega a violar a la protagonista femenina, Marnie, como consecuencia del irrefrenable y obsesivo deseo que siente por su enferma esposa, así como por su también enfermiza persona. Por contraste, Maxim se asombra cuando ve a su joven y bella mujer más arreglada de lo que suele vestir; ella intentó sorprender a su marido con bonitos y elegantes vestidos que lleva y él reacciona con mal llevada sorpresa y negatividad. Lo que presuntamente es misoginia más bien se convierte en un retrato poco cordial de los hombres que aparecen en pantalla. Maxim no es homosexual, pero no demuestra un excesivo interés por las mujeres, quizás como

parte de su carácter evidentemente inglés y opaco, o como consecuencia de las secuelas de su fracasada relación con la difunta Rebecca. Parece que Maxim se casó con ella porque todos decían que era la mujer más maravillosa del mundo y, dada su importante posición social, tener una esposa con dichas cualidades bien pudiera considerarse un logro. La importancia de la clase social queda bien reflejada en la película: su presión condiciona el comportamiento de Maxim y de la Segunda Señora de Winter. Ésta es poseedora de todos los rasgos opuestos a la primera: apocada, retraída, tímida, poco llamativa en muchos aspectos. Conclusiones varias las que pueden deducirse del carácter y personalidad de Maxim de Winter a través de sus mujeres: busca voluntariamente lo contrario a lo que le hizo infeliz como garantía de la felicidad no encontrada. Se percibe una evolución positiva en cuanto a la sensualidad del matrimonio, tanto a título individual como en pareja, a la vez que van madurando y adquiriendo seguridad como sujetos. No sólo el personaje de Joan Fontaine ha dejado de ser la niña que era y se ha convertido en mujer; este mismo proceso se percibe en Maxim de Winter. Se da a entender, sin embargo, que dicho crecimiento sólo se produce en el personaje femenino, a todas luces como reflejo de la sociedad marcadamente patriarcal del momento que impedía lo infantil en las mujeres, quienes eran también educadas por el marido una vez casadas. Sin embargo, la madurez, analizado el texto, se produce en ambos personajes.

Esta percepción de la evolución de los caracteres y del comportamiento conyugal no sólo sucede en *Rebecca*. Más de dos décadas después, en *Marnie*, Mark tratará a su mujer como a una enferma a la que hay que volver a educar, no sólo curar. Hitchcock retrata al personaje masculino como el gran salvador, siendo ésta la idea principal que subyace para el espectador. Los veinticuatro años que separan ambas cintas se notan en este aspecto: aunque esta presentación de Mark como redentor sucede al final, Marnie, en una de las sesiones terapéuticas con su marido, le hace notar que no sólo ella necesita tratamiento, sino que Mark no es tampoco un modelo de salud mental; él es enormemente obsesivo, se cree superior intelectual y moralmente, y fuerza a Marnie a mantener relaciones sexuales con él a pesar de saber que su esposa está enferma y padece una frigidez patológica. La diferencia de años entre una producción y otra cambió las formas, pero no tanto el contenido.

Por cuestiones de la censura y por la época en la que fue rodada no pudo hacerse explícita la relación amorosa entre la señora Danvers y Rebecca. Resulta extraño sin embargo que se permitiese describir a Rebecca como una mujer liberada y

libertina y que su propio primo, como es denominado en la película, afirmase ser el padre del supuesto bebé que teóricamente estaba esperando la señora de Manderley. Quizás esta clase de descripciones fueron posibles gracias al desenlace final relacionado con la difunta y con la muerte de la señora Danvers, interpretándose estos como posibles castigos de carácter moral y vital por su reproable forma de vida.

La figura pétrea, fantasmagórica y dominante de la Señora Danvers resulta en el fondo uno de los personajes más carismáticos, sensuales y sentimentales de las películas de Hitchcock. Al igual que Scottie en *Vertigo*, la Señora Danvers permanece fiel al recuerdo de la persona a la que tanto amó y deseó. El director plantea una vez más una historia de amor en la que el objeto amado está totalmente idealizado por el sujeto que ama. La pregunta de qué es aquello de lo que uno se enamora vuelve a plantearse una vez más en sus películas. También la cuestión de si el enamoramiento es de un ideal o de una persona real. La señora Danvers no llegó a dominar a la Segunda Señora de Winter hasta el punto mantener en ésta la reencarnación física de la difunta Señora de Winter, como hizo Scottie con Judy; sin embargo, existe un momento en la habitación de Rebecca, cuando le está enseñando todas las pertenencias de *su señora* a la actual Señora de Winter, en el que parece que la Señora Danvers no distingue el presente del pasado, confundiendo ese instante con otro anterior, sobre todo cuando recrea la acción de peinar a Rebecca, repitiendo exactamente la misma conversación que tuvo antaño. Se presenta aquí una conexión muy sensual con *Vertigo*, y es el fetichismo en el peinado del objeto deseado, tanto en Madeleine, cuyo pelo recogido, de estilo opuesto al suyo, tendrá que revivir Judy, como el de Rebecca, tan evocado en esta secuencia por el ama de llaves. En la primera prevalece el moño y la contemplación del mismo y la nuca. Scottie seca el pelo de Madeleine después de su caída a la Bahía de San Francisco; en la segunda, la señora Danvers cepilla todas las noches el suave cabello de Rebecca antes de que ésta se acueste y se ponga un camisón transparente, tan admirado por el ama de llaves. El pasado vive en ella y su deseo es destruir el presente y las posibles esperanzas que en él pudiera haber; por ello intenta matar a la viva esposa de de Winter y, al no conseguirlo, destruye Manderley. Puesto que no puede mantener el pasado por más tiempo prefiere destruirlo en su fusión sentimental con el presente. Y desaparecer ella con él. En este aspecto centrado en la acción de vestir y desvestir recreando al objeto añorado, no podemos olvidarnos de la escena de la fiesta de disfraces que el personaje de Joan Fontaine organiza en Manderley. De la misma forma que Scottie desnuda y viste a Judy convirtiéndola en el vivo retrato de Madeleine, Danvers

hace lo propio y, para destruir a la segunda señora de Winter avivando el recuerdo en su marido, la señora Danvers recomienda a la apocada esposa llevar el mismo disfraz (sin que Fontaine lo sepa) que en su momento había llevado Rebecca y, por tanto, aparecer vestida y peinada exactamente igual que la difunta un año atrás, poco antes de morir. Así, intenta vengarse del matrimonio, devolviendo a la vida, a su manera, el recuerdo físico de Rebecca. Después induce a Fontaine al suicidio intentando convencerla de que se arroje por la ventana. En *Vertigo*, Scottie viste a Judy como Madeleine, para resucitar su imagen exacta y consumir el acto sexual con la muerta devuelta a la vida. La señora Danvers se ríe de la Segunda Señora de Winter pues da por hecho que, aun con el mismo disfraz, nunca serán comparables. Al final, en ambos films, Scottie y Danvers mueren, habiendo sido superados por la vida del pasado y los muertos.

El voyeurismo es una conducta que se caracteriza por la contemplación de personas que están desnudas o realizando algún tipo de actividad sexual. El objetivo es conseguir excitación sexual. Algunas culturas lo consideran una perversión y varios países lo han clasificado como un delito. El Reino Unido criminalizó el acto de espiar a alguien sin su consentimiento en 2003. Canadá creó una ley similar a finales de 2005, declarando al voyeurismo un delito sexual. Estados Unidos también penaliza esta práctica.

Rear Window, película que define cinematográficamente el acto del voyeurismo y la potencial perversión intrínseca que supone el visionado de una película, es definida por Robin Wood como un “artistic testament”⁶⁶ (Wood, 2002: 115) de Hitchcock. La película trata del *viewing*⁶⁷ de los apartamentos que están frente a la casa del personaje de James Stewart. Wood hace especial hincapié en que el film es el compendio que explica las fantasías del espectador y lo concreta con dos razonamientos: por un lado, la película no es una alegoría del cine, sino del cine de Hitchcock. Por otro, el tipo de espectador al que se hace referencia cuando se menciona su identificación con el personaje varón y el concepto de *voyeurismo* es “unambiguously male”⁶⁸ (Wood, 2002: 100-190). Para Wood, “the film is its dramatization of fundamental male sexual anxieties”⁶⁹ (Wood, 2002: 100-190). Para el profesor esta ansiedad tiene su semilla en el

⁶⁶ “Testamento artístico.”

⁶⁷ “Voyeurismo.”

⁶⁸ “Masculino sin ambigüedades.”

⁶⁹ “La película es la dramatización de las ansiedades sexuales masculinas fundamentales.”

miedo a la castración y claramente dicha castración “is represented by Jefferies’ broken leg”⁷⁰ (Wood, 2002: 100-190). Wood soluciona la probable reacción de incredulidad del lector ante su afirmación alegando que “the confusion disappears if one recognizes it as both (literally and symbolically)”⁷¹ (Wood, 2002: 100-190). Añade que en la sociedad patriarcal el falo es el símbolo supremo del poder. La pérdida de cualquier autoridad es por tanto una castración simbólica. Lo cual reactiva los miedos literales de la castración sufridos durante la infancia. Por tanto, la castración está representada en *Rear Window* no sólo mediante la pierna rota sino también por su “smashed camera”⁷² (Wood, 2002: 100-190). El investigador británico asegura que la película confirma por tanto, en realidad, la impotencia del protagonista masculino, sobre todo en dos escenas fundamentales: primero cuando es Lisa quien va al apartamento de Thornwald, y segundo, en la disputa final entre éste y Jefferies, momento en el que cae al vacío, incapacitado para su defensa gracias a su pierna rota.

Wood afirma que otro aspecto fundamental y definitorio de la película es el matrimonio, “and its radicalism lies in the connection it makes between that and the castration theme”⁷³ (Wood, 2002: 100-190). El ideal americano personificado por James Stewart rechaza el matrimonio, muchas veces basándose en su mal concepto sobre las mujeres.

Alfred Hitchcock fue de los primeros en hacer del voyeurismo un tema con vida propia dentro de una película, en este caso *Rear Window*. Fue filmada en 1954, coincidiendo con el inicio de la época más fecunda y exitosa en la producción del director. *Rear Window* es la historia de Jeff (L.B. Jeffries, interpretado por James Stewart), un fotógrafo famoso por sus instantáneas arriesgadas. Acaba de romperse una pierna mientras realizaba otra de sus acrobáticas fotografías. Durante su convalecencia se entretiene mirando por la ventana, observando lo que sucede en las casas de sus vecinos. Empieza a sentir curiosidad por lo que se desarrolla en los otros espacios, en especial en una de las casas de enfrente, donde eventos muy extraños han tenido lugar entre un matrimonio no muy bien avenido, cuya mujer inválida ha desaparecido repentina y misteriosamente. En su concienzudo intento para llegar a la verdad del caso

⁷⁰ “Es representada por la pierna rota de Jeffrey.”

⁷¹ “La confusión desaparece si uno la reconoce literaria y simbólicamente al mismo tiempo.”

⁷² “Cámara destrozada.”

⁷³ “Y su radicalismo reside en la conexión que hace entre eso y el tema de la castración.”

y comprobar su sospecha de que la señora Thorwald ha sido asesinada por su esposo, cuenta con la ayuda de su novia, la perfecta Lisa (Grace Kelly) y la enfermera del seguro, Stella (Thelma Ritter) además de la incredulidad de un amigo policía, Tom Doyle (Wendell Corey).

Rear Window es una película alegre, irónica y llena de luz y vida en todos los sentidos, desde el vestuario de los personajes, hasta los diálogos. Al contrastarla con *Vertigo*, la melancolía y los elementos insanos de esta última, así como los grises, su oscuridad, sus personajes tristes, enfermos y reprimidos, se hacen más evidentes e incluso palpables en el propio ánimo. Sin embargo, sendos films coinciden en el tratamiento del *vouyerismo* como aspecto importante en el desarrollo de la trama. Sus dos personajes masculinos principales, ambos interpretados por James Stewart, se dedican, y con ellos los espectadores (nosotros siempre somos *vouyeurs*), a contemplar la vida y acciones de otros. En *Rear Window*, estar pendiente de lo que sucede en las otras casas; en *Vertigo*, observar a Madeleine. Lo que ellos (y nosotros) miran en realidad es su objeto de deseo: Jeff contempla con lascivia a Miss Torso mientras ésta ensaya sus pasos de baile; con verdadera obsesión inspecciona lo que sucede en uno de los pisos para comprobar la verdad de sus sospechas; sería una gran desilusión para el personaje y los espectadores que el marido no hubiese matado a su esposa. ¿Qué sentido tendría entonces haber estado casi dos horas sentado, contemplando lo que sucede? La historia, si al final el matrimonio hubiese sido feliz y la mujer estuviese viva y disfrutando de sus vacaciones, sería una desilusión y casi no merecería la pena. Scottie, por su parte, mira a Madeleine, observa a Judy. Y también acaba resolviendo un asesinato. ¿Qué sentiría el espectador si Judy no muriese y ella y Scottie viviesen felices para siempre jamás? ¿Y si, en lugar de Judy, quien hubiese caído al vacío fuese Scottie y ella permaneciese en vida? ¿Resolverían los dos personajes sus vidas de la misma manera? Midge desde luego que sí; se resignaría ante lo sucedido y continuaría dibujando y diseñando de manera efectiva.

Rear Window hace una exposición del *vouyerismo* de manera estática, con decorados fijos. *Vertigo* está en constante movimiento: en coche, los dos protagonistas muestran la ciudad de San Francisco y, junto a Scottie, los espectadores seguimos los pasos de la quizás demente Madeleine. En *Rear Window* el infierno es estático, está en casa, en el calor y el aburrimiento de la monotonía; en *Vertigo* el infierno es presentado en movimiento, como un descenso que se va realizando paulatinamente.

El trabajo de Scottie como detective le obliga a observar con detalle todo lo que le rodea. Su trabajo también consiste en observar, igual que Jeff, que es fotógrafo y va con su cámara a todas partes. Tanto Scottie como Jeff se dedican a la investigación de los asesinatos perpetrados por los respectivos esposos de las víctimas. Sus oponentes femeninas son dos rubias, Grace Kelly y Kim Novak. La primera es el ideal de Hitchcock; la segunda es convertida en el ideal del director mediante la transformación de su peinado y vestuario, como si de John Ferguson se tratara.

To Catch a Thief fue rodada por Hitchcock en 1955, en pleno auge creativo del director. Sus imágenes delatan un espíritu relajado para el equipo, en el que la buena armonía reinante y la confianza se aprecian en cada uno de sus fotogramas. Es una película brillante en todos los aspectos. El guión de John Michael Hayes es especialmente acertado. Los diálogos de la cinta tienen un doble sentido expresado de manera muy directa, que potencian aún más la sensualidad de la película y que cobran mayor profundidad e ironía al ser pronunciados por los actores que les dan vida, Grace Kelly y Cary Grant. *To Catch a Thief* es un paso más en la evolución del director hasta llegar a *Vertigo*. Estas dos películas tan cercanas en el tiempo (la primera es de 1955, la segunda de 1958), y que tratan el tema del deseo de manera tan alejada de los cánones morales de la época, son absolutamente distintas en cuanto a humor se refiere, no sólo en el planteamiento sino en el trato del mismo. Si bien Hitchcock siempre se caracterizó por sus toques de ironía, *Vertigo*, desde que comienza, se muestra como una película esencialmente triste, opuesta al espíritu de dos de los últimos films del director por aquella época, *To Catch a Thief* y *The Trouble with Harry*. La sensualidad es lo que permanece y, conforme la filmografía del director avanzó, su expresión de la sensualidad y la sexualidad también se potenció y evolucionó.

En *To Catch a Thief*, ejemplo especialmente relevante en este aspecto, la forma de coquetear que tienen los personajes incluye deliberadamente a un tercero, el espectador, quien no puede evitar desear estar en el lugar de los personajes. Cary Grant-John Robie, apodado *el gato*, es un ladrón profesional de guante blanco que no quiere volver a prisión. Vive en una mansión, fruto de las joyas de las que se apropió antes de la Segunda Guerra Mundial. Cuando Grant está huyendo de la policía en una lancha acuática conducida por Danielle (hija de un excompañero ladrón), ésta le recuerda que sus antiguos colegas de la resistencia trabajan actualmente en un restaurante para poder sobrevivir mientras que él está viviendo de su cultivo de flores. Todos estos detalles denotan una pormenorizada construcción de los personajes, con un pasado bien definido

y conocido por los intérpretes. En el momento en el que se desarrolla la historia, *el gato* es un ex ladrón arrepentido de lo que hizo, alejado de su anterior labor profesional. Su técnica consistía en trepar y deambular por los tejados con increíble pericia hasta el lugar donde iba a cometer el robo. Scottie, por el contrario, es detective y policía. La primera escena que vemos de él es corriendo por los tejados persiguiendo a un ladrón, igual que Robie en la escena de la fiesta de disfraces de *To Catch a Thief*. Sin embargo, Scottie el policía queda definido por su vértigo y torpeza, no por su pericia casi sobrehumana, como Robie el ladrón, a la hora de caminar por el abismo. Grant lo hace como una estrella de cine. Scottie como un ser humano. El ladrón es listo y persigue algo justo; el policía es engañado con una treta que no tiene pies ni cabeza, y persigue una unión ilícita junto a una mujer casada.

En realidad, el retrato que se hace del personaje de Cary Grant no es positivo para la moral de la época ni sigue los rasgos que caracterizaban las interpretaciones del actor; en este film da vida a un ladrón que estuvo en prisión. Es cierto que se dedicó a robar a gente de mucho dinero, cual Robin Hood en los tiempos del New Deal, antes de la Segunda Guerra Mundial; pero, a diferencia de Hood, Robie *el gato* se quedó con todo, tal y como los diálogos dejan claro. El personaje tiene sin embargo la simpatía del público desde el principio por ser Cary Grant su fachada. Alfred Hitchcock se divertía planteando situaciones complicadas para este actor que difícilmente las productoras hubiesen admitido a cualquier otro director. Aunque Hitchcock no pudo llegar hasta donde le hubiese gustado (mostrándole como un asesino, por ejemplo), por exigencias de los productores y de la propia imagen construida durante años por y para Cary Grant. En *To Catch a Thief* se suceden dos ocasiones en las que dos féminas intentan quitarle la ropa al actor: una es la florista, en la calle, que tira con todas sus fuerzas de la camisa del ladrón para retenerle, y la otra es Danielle quien, en el mar, después del diálogo no muy amistoso que mantiene con Frances (Grace Kelly), con Robie en medio, intenta quitarle el bañador en pleno nado. En *To Catch a Thief* la mujer desviste al hombre; en *Vertigo* el hombre viste a la mujer.

Con las mujeres Robie se comporta de manera pasiva, siendo ellas quienes toman la iniciativa (extraña forma de proceder para los códigos sociales de la época). Ellas son quienes conducen el coche o le ayudan a escapar del peligro en varias ocasiones, lo cual resulta sorprendente, no sólo como consecuencia de la imagen de Grant en sus películas, sino por el tratamiento y retrato femenino en las películas de esos años. Hitchcock disfruta mostrando al personaje que interpreta Cary Grant como

alguien cuyo comportamiento presente y vida pasada producirían recelos en situaciones normales de la vida real. Y, aunque habitual en nuestros días, esta independencia económica y vital de las mujeres no lo era tanto en los años cincuenta. Sin embargo, Hitchcock, como en otros de sus films, retrata así a las protagonistas.

Cary Grant es el ladrón al que todo el mundo quiere dar caza, en especial los tres personajes femeninos, Jessie Stevens (con el mismo nombre que la actriz que lo interpreta, Jessie Royce Landis), Frances Stevens (Grace Kelly) y Danielle Foussard (Brigitte Auber). El actor tenía cincuenta y un años. Una vez más se cumple el sueño oculto de muchos hombres y de Alfred Hitchcock en particular: ser perseguido por dos chicas jóvenes, una de ellas Grace Kelly. La reacción de Grant ante toda esta situación es la que siempre se observa en sus films: interpreta a un hombre sorprendido, que no se da por aludido y lo sobrelleva lo mejor que puede. Ésta es la sensación que, en un principio, se puede tener, pero si se analizan con más profundidad las escenas en las que el juego de seducción entre personajes es más abierto y evidente, se comprueba en los diálogos y situaciones que es a Danielle a quien claramente rechaza de manera constante, mientras que, con el personaje de Grace Kelly, el de Grant se deja llevar. Todo ello crea una enorme carga erótica y tensión sexual a lo largo de la cinta.

Jessie Stevens, la madre de Grace Kelly en la película, también desea a John Robie. Es un personaje muy parecido al de su hija. Pero es una madre. La identificación que existe entre ambas la explica Frances en un momento dado: las dos son iguales y lo único que las separa son unos cuantos años y algo de diferencia cultural. Pero es el personaje de la madre, nada más conocer a Grant, quien expresa lo que le parece este hombre y galantemente deja claro que se lo cede a su hija. En la mente de Hitchcock es evidente que la mayoría de las mujeres, bien abuelas, madres o hijas, desean a un hombre como Cary Grant. Frances Stevens es, en palabras de su madre, “demasiado fina”, consecuencia del colegio para señoritas al que fue llevada. En la película la hija es presentada como la presencia responsable, la que cuida y protege, aunque sólo sea en apariencia. Esta primera imagen es la que había dado Grace Kelly hasta ese momento en la gran pantalla en películas como *Mogambo* (*Mogambo*, John Ford, 1953) o *High Noon* (*Solo ante el Peligro*, Fred Zinneman, 1952). Pero *To Catch a Thief* era su tercer trabajo con Hitchcock, quien ya se había ocupado de mostrar otros rasgos más ocultos que a día de hoy se sabe encajaban más con la persona real de la actriz. Después de esta primera imagen que Jessie Royce Landis ha dado de su hija, el espectador se sorprende enormemente, cuando en un momento dado, en la puerta de su habitación, el personaje

de Kelly se vuelve y besa, antes de entrar en su habitación, al de Cary Grant. Al día siguiente regaña a Robie por no haber aprovechado la ocasión y haber ido más allá. A lo que *el gato* responde que él es un caballero. Las constantes insinuaciones y la perseverancia de Grant en su caballerosidad potencian esa sensualidad indirecta, el deseo no consumado como potenciador del anhelo. Por todo ello resulta muchas veces sorprendente que la censura permitiese el rodaje de este guión.

En la película, lo que realmente roba Robie, no es tan sólo joyas, sino también la sexualidad de Frances. Después de la velada en la habitación de ella, con los metafóricos fuegos artificiales de fondo, cuando ya se ha producido el robo de las joyas de su madre, Frances entra precipitadamente en la habitación de Robie para pedirle que le devuelva las joyas, a lo que *el gato* responde “¿qué tienes en mente?”, con una leve sonrisa, haciendo más evidente, no sólo el doble sentido de la pregunta sino también todo aquello que Frances perdió hace unas horas en la habitación contigua. Poco después, la señorita Stevens (Frances) explica a su madre y a Robie los pasos que acababa de seguir, “llamé a la policía y les conté todo lo que hiciste esta noche”. La respuesta de Robie es “¿todo? Los chicos de la comisaría se habrán divertido mucho”. Decir todo sin haber explicado nada. De igual forma, su madre, ante la respuesta atónita de Frances, pregunta a su hija, exasperada ante la actitud de ésta ante John Robie, “¿qué es lo que te ha robado a ti?”.

A Frances parece fascinarle el proyecto de formar un equipo delictivo-laboral con Robie y dar juntos el próximo golpe: “el gato tiene una nueva gatita. ¿Cuándo empezamos?”. Evidentemente, la metáfora del gato se corresponde con la agilidad de éste para moverse por los tejados, igual que John Robbie. Asimismo, y aunque este sentido de la palabra gato/chat esté muy velado en la película, es probable que Hitchcock lo supiese: el uso de *chat* en la película, con muchos colaboradores franceses alrededor, hace que la broma esté servida y es que así es como, de manera muy informal y vulgar, se denomina a los órganos sexuales femeninos en francés.

En *To Catch a Thief* se retrata también el cuerpo de policía, como en tantas ocasiones a lo largo de la filmografía del director británico. Al comienzo de la película, en casa de John Robie, cuando llegan para detenerle, el protagonista muestra un perfecto conocimiento de la psicología de los agentes, adelantándose a sus acciones y tramando en un instante un impoluto plan para escapar de la situación. El delincuente conoce a la policía. El ladrón sabe lo que sucede y se anticipa a lo que va a acontecer. En *Vertigo* el detective Scottie, así como el resto de representantes de la ley que

aparecen, no descubre, hasta que Kim Novak se lo cuenta de manera indirecta con el medallón, que todo ha sido tramado por un asesino. Robie escapa con éxito e incluso da caza a la verdadera ladrona que ha cometido los recientes asaltos. Es el delincuente quien ha de proveer la solución de la situación. En un momento de la cinta se comenta que a Robie “la banda no le deja reformarse”, a lo que él aclara que es “la policía la que no le deja”. Esta última frase es irónica en lo que al cuerpo de policía y de prisiones se refiere. Resulta extraño que la censura la permitiese.

En la comida que Robie ofrece en su casa al agente de seguros interpretado por John Williams, el primero se ocupa de recordar a su invitado y al espectador que todo aquél que se ha llevado algo de un hotel o ha hecho, por insignificante que pudiera parecer, alguna trampa con las dietas dadas en el trabajo, es también un ladrón. En esta misma comida John Robie habla de las setenta y dos personas a las que mató en la guerra, por las cuales él resultó ser un héroe. Es la misma conclusión que unos años antes había manifestado Charles Chaplin en una de sus últimas películas, *Monsieur Verdoux* (1947). Su personaje, justo antes de ir a morir a la guillotina cumpliendo su condena por varios asesinatos, manifiesta esta misma opinión, asegurando frente al juez, el jurado y el público, que “por un asesinato se es un villano; por millones, un héroe. Los números santifican, amigo mío”.

To Catch a Thief es puro divertimento, pero también, como sucede con otras películas del director, diferentes perspectivas filosóficas son planteadas en cada imagen. Hitchcock no deja de plantear situaciones y de provocar al espectador planteándole cuestiones morales difíciles, apelándole siempre a que se ponga en el lugar de los personajes que dibuja en sus films, así como a recapacitar acerca de situaciones diarias que bien pudieran ser enjuiciables, pero que, por circunstancias, la sociedad no suele cuestionarse. La moral suele depender de muchos factores, entre otros la cultura imperante en una determinada sociedad y época. Hitchcock obliga al espectador a pensar y recapacitar, convirtiéndose en espejo de emociones con sus películas.

En el film se citan muchos datos biográficos de los personajes que coinciden con la biografía de los actores, en especial Cary Grant. John Robie, de nuevo en el diálogo que tiene con el personaje de John Williams, habla de una infancia difícil, una madre a la que perdió siendo muy pequeño, y una pronta huida de casa con artistas de variedades. Se hace referencia también a su extraño acento, que no encaja con un dialecto reconocible, bien sea norteamericano, bien británico. Esto es parte de lo que le sucedió a Cary Grant en sus años de vida en Inglaterra. Había nacido en un barrio bajo

en Bristol; pronto se unió a una compañía de vodevil con la que emigró a Estados Unidos. Hizo una mezcla de su marcado acento de clase baja inglesa y la variante norteamericana del inglés para que no se reconociesen sus antecedentes humildes. En la lengua inglesa, la procedencia social se distingue perfectamente a través de la pronunciación del hablante.

Los detalles sobre la persona de Grace Kelly son mucho más sutiles y constituyen un nuevo guiño hacia la actriz y el espectador por parte del director. Efectivamente, fue a una escuela de señoritas y su imagen, fría y delicada, era la que transmitía en apariencia y la que el cine y el Principado de Mónaco, hasta hace relativamente poco tiempo, se han ocupado de difundir y mantener; pero ya en sus películas Alfred Hitchcock mostró bastante de lo que él ya se había dado cuenta, y era que debajo de esa apariencia tan gélida, se encontraba una mujer no tan casta según los cánones morales de la época. Hitchcock contribuyó a fomentar esta imagen no tan remilgada mediante el uso del vestuario y de los diálogos. Anteriormente en *Rear Window* también era ella quien se insinuaba a su oponente masculino, la que tenía la iniciativa y la que al final conseguía los objetivos propuestos. En ésta ayuda al hombre, el fotógrafo interpretado por James Stewart, a resolver la incógnita que en ese momento les atormenta (la resolución de un asesinato). En ambos films la participación del personaje femenino resulta casi fundamental para la completa resolución de la incógnita y posterior felicidad del solitario personaje masculino.

Su Frances de *To Catch a Thief* conduce hasta un lugar muy apartado para disfrutar de un picnic tranquilo y poder estar alejados de todo sin nadie que observe ni moleste. En ese picnic los alimentos son utilizados, en especial el pollo, para que el personaje femenino diga abiertamente a su oponente masculino qué es lo que prefiere que ella le dé, si pechuga o muslo. Por contraste, las imágenes ofrecen un punto de vista que no coincide con los diálogos, subrayando el doble sentido de la conversación. Durante la merienda, la excitación comunicativa de Frances aumenta cuando se percata de que ha cazado un verdadero ladrón. De nuevo en una historia de Hitchcock el ladrón es cazado por una persona del sexo opuesto, añadiendo a la situación claras connotaciones sexuales, igual que sucederá en 1964 en la historia de Marnie.

Durante la siguiente escena, la cual sucede por la noche, durante los fuegos artificiales, se potencian aún más los dobles sentidos, tanto en los diálogos como en el uso yuxtapuesto de la pirotecnia. En ella Grace Kelly lleva un traje blanco de corte algo parecido al de Marilyn Monroe en *The Seven Year Itch* (*La Tetación Vive Arriba*, Billy

Wilder, 1955). Es un personaje que a lo largo de la película no ha llevado joyas pues, como ella misma afirma, no le gusta que nada frío roce su piel. La única excepción es ofrecida en este momento, cuando la actriz lleva un collar pequeño, sencillo, que no llama excesivamente la atención pero que invita a fotografiársu tórax, nublando todo lo demás; de hecho, la única iluminación es la que proviene del exterior y de los fuegos artificiales, subrayándose de nuevo, mediante el uso de la imagen, los dobles sentidos de los diálogos, los cuales son muy sugerentes, sobre todo para ser de los años cincuenta, culminando en la pregunta que Kelly hace a Grant “¿te han hecho una proposición mejor en tu vida? ¿Con todo incluido?”. Es una sucesión de insinuaciones sexuales que, de otro modo, difícilmente hubiesen podido pasar en su totalidad la censura de ese momento que, aunque no era tan estricta como en períodos anteriores, seguía teniendo un espacio considerablemente importante en el mundo del cine.

El rodaje de *Marnie* fue complejo. Su importancia dentro de la filmografía de Hitchcock es notable pues constituye, después de muchos años de éxitos, un fracaso a nivel crítico y comercial. El rodaje resultó infeliz para el director: no trabajó con algunos miembros de su equipo de siempre, quizás su relación con Tippi Hedren estaba deteriorada y, según algunos, siempre bajo la versión que construye Spoto, se dirigía a ella a través de terceras personas. Su colaboración artística con Bernard Herrmann acabó bruscamente al poco tiempo de finalizar este rodaje. La banda sonora del compositor para *Torn Curtain* (*Cortina Rasgada*, 1966) no se llegó a utilizar. *Marnie* marcó el comienzo del declive del director.

Marnie y *Vertigo* presentan muchos rasgos comunes, tanto a nivel narrativo como en el desarrollo y construcción de los personajes. Dejando a un lado el hecho de que sean dos filmes de carácter personal para Alfred Hitchcock, *Marnie* y *Vertigo* se complementan a nivel expositivo. Las dos reflejan situaciones amorosas en extremo fetichistas y enfermizamente obsesivas. En *Vertigo*, Scottie quiere compartir lecho con la imagen física de una muerta mientras que en *Marnie*, Mark desea yacer con una ladrona. Marnie se presenta con dos personalidades distintas: no puede ser ella pues entonces no podría robar y Mark, su nuevo jefe, podría descubrir una realidad que desea ocultarle. Marnie cambia constantemente de personalidad para poder cometer sus robos y después no ser atrapada. Judy, en *Vertigo*, ha de disfrazarse y fingir en dos ocasiones ser Madeleine. Marnie y Judy cambian su peinado, color de pelo y sus vestimentas habituales para fingir ser otra mujer distinta a la que realmente son. Cuando las comparan, Miguel Marías y Juan Tébar (Nickel Odeon N° 8, 1997) opinan que “otra

neurótica es Marnie, al menos para mí” (Miguel Marías, 1997: 157) y que “el personaje de Sean Connery es un personaje seguro de sí mismo, con un aplomo que no tiene Scottie, que es un perdido” (Juan Tébar, 1997: 158). Aunque es cierto que Marnie es una enferma, el personaje de Mark no es en absoluto una persona centrada como define Juan Tébar. Mark es, al igual que Scottie, obsesivo. Ambos están dibujados a la luz de las circunstancias sociales de la época en que se filmaron las películas. Impera el punto de vista patriarcal, aunque no por ello hay que descuidar los puntos de vista de los personajes femeninos, incluso en las interpretaciones de mayor calado feminista, pues de nuevo, en un análisis que pretende demostrar las facetas masculinas más negativas se vuelve de nuevo a dejar a un lado a la mujer en sí, como personaje pensante y activo dentro de la trama y miembro de una sociedad.

Los colores son importantes en ambos films. El rojo provoca verdadero terror en Marnie; en la película los tonos empleados son casi siempre claros y suaves, predominando los tonos pastel. En *Vertigo*, por el contrario, la atmósfera se tiñe de intensos azules, negros, siendo el verde, el negro y el rojo piezas fundamentales dentro del desarrollo de la acción. Las constantes modificaciones cromáticas durante la pesadilla de John Ferguson se suceden, intentando reflejar su estado psicológico, así como determinar y subrayar estos mismos cambios en la mente del espectador. El color verde indica resurrección en el momento en que Judy sale del cuarto de baño transformada en la difunta Madeleine. El coche de Madeleine es de este mismo color. Y el primer traje con que es presentada Judy es también verde, pistas ofrecidas por Hitchcock que van adelantando el cambio que el personaje sufrirá, reflejando a su vez esperanza en lo que al oponente masculino se refiere.

El rojo, color relacionado con la expresión de la pasión y la muerte, envuelve a Madeleine en dos ocasiones, la primera en el restaurante Ernie’s y la segunda en casa de Scottie, cuando ella lleva puesta la bata de éste, después de haber sido rescatada de la bahía de San Francisco tras su supuesto intento de suicidio. Marnie también intenta quitarse la vida ahogándose en una piscina durante el crucero que los recién casados realizan durante su luna de miel. Hitchcock caracteriza a las dos actrices, Kim Novak y Tippi Hedren respectivamente, de manera similar: pelo recogido en un moño, vestidas generalmente con falda y chaqueta del mismo color. Madeleine y Marnie están enfermas, un suceso que tuvo lugar en el pasado las atormenta en su vida diaria y en sus sueños. Asimismo, dos hombres, extrañamente obsesionados con ellas, intentan liberarlas y curarlas. Esta posición del hombre como salvador de la mujer en las

películas de Hitchcock no se reduce tan sólo a estos dos títulos. En los diálogos, como reflejo social de la visión y costumbres de la época, hay abundancia de comentarios que hoy se consideran poco respetuosos. En *Spellbound* (*Recuerda*, 1945), Ingrid Bergman, quien interpreta a una psiquiatra, dice a Gregory Peck, con una amplia sonrisa que “no me pegues todavía que no estamos casados”. Lo que hoy día es impensable no lo era en esos años. En *Vertigo* y en *Marnie* ellas están sometidas al hombre. Ellas acabarán siguiendo sus indicaciones pero, hasta que ellas se dobleguen, el proceso no es tan sencillo. Judy se transforma por primera vez en Madeleine movida por la soledad y cuestiones económicas; así lo explican al final de la película Scottie y ella en lo alto de la torre. Marnie, por su parte, accede a su matrimonio con Mark para no ser descubierta e ir a la cárcel, pero dentro de sus posibilidades ella se rebela contra su marido cada vez que puede. En las conversaciones con él no duda en expresar su opinión y decir lo que piensa, como, por ejemplo, subrayar el hecho de que él también necesita asistencia psicológica.

Años después, cuando teóricamente se estaban revisando y defendiendo los derechos de la mujer, Hitchcock filmó *Frenzy*, la historia de un violador asesino. En un momento dado aparecen dos hombres hablando con la camarera en un pub, comentando los asesinatos que un psicópata está llevando a cabo, utilizando una corbata como arma. La camarera que les atiende hace referencia al hecho de que primero las viola. La respuesta de estos dos hombres de aspecto respetable, acompañada de risas, es “por supuesto, han de pasárselo bien antes de morir”. No contento con este comentario, se añade además la sonrisa y movimientos coquetos de la camarera a la que iba dirigida tal respuesta. En esos años, y no sólo en las películas de Alfred Hitchcock, estas situaciones y comentarios no eran anormales. Todavía hoy, en numerosas ocasiones, al estar acostumbrados a ciertas perspectivas sociales, siempre por educación y asimilación, el espectador sigue apreciándolos como algo normal. Esto sucede también con *Marnie*. Sean Connery viola a su mujer, Tippi Hedren. Ella tiene serios problemas psicológicos en lo que a la sexualidad se refiere. La escena en cuestión, la de su luna de miel, es muy dura y constituye un verdadero asalto contra una mujer enferma, pero muchas apreciaciones en torno a la misma la tildan de una situación romántica o incluso de una “típica situación marital” (Extra *Cómo se hizo*, DVD *Marnie, la Ladrona*, 2001), como así lo describió Jay Presson Allen, sorprendida ante su falta de sensibilidad al no haber percibido y valorado la escena tal como en realidad era, en el momento en que la escribió.

The Trouble with Harry es una película rica en matices en números ámbitos. No sólo está llena de referencias a la filosofía y la religión, sino también al deseo y la muerte, sin olvidar la vida. Esta comedia de humor negro (rodada en 1955 según una novela de Jack Trevor, de quien Hitchcock ya había adaptado en 1928 un relato, *Champagne*) está filmada entre dos de las películas más logradas y famosas del cineasta: *To Catch a Thief* y *The Man who Knew too Much* (*El Hombre que Sabía Demasiado*, 1956) y marca, además, el comienzo de la fructífera colaboración del director británico con el compositor Bernard Herrmann, la cual terminó con *Marnie* en 1964 tras una profunda discusión entre el cineasta y el músico por cuestiones laborales y artísticas infundadas por el estudio.

The Trouble with Harry tiende a reflejar el británico sentido del humor de Hitchcock. En su momento resultó complicada de entender para el público americano; no tanto para el europeo, sobre todo en Francia, donde estuvo más de un año en cartel. Quizás la razón fuese el trato distendido e irónico que se hace de la muerte, rasgo característicamente británico. En Estados Unidos tardó en aparecer en televisión. Según cuenta la hija de Hitchcock en uno de los numerosos documentales publicados (*Extra Cómo se hizo*, DVD *Pero, ¿quién mató a Harry?*, 2001) sobre su padre, a pesar de todo esto, la película acabó con los años dando beneficios. En cualquier caso, es un film interesantísimo a todos los niveles, a la vez que complejo en sus diversas lecturas, con una banda sonora magistral, probablemente la favorita del director de entre todas sus películas. De unos extractos escogidos por Herrmann, éste hizo un homenaje a Hitchcock titulándolo “Un retrato de Hitch”, demostrando artísticamente la simpatía del director por este film y su cercanía personal ante el humor que se desarrolla en la película.

La historia empieza con tres disparos. Un niño llamado Tony halla en medio del bosque el cadáver de un hombre y, después de ir a buscarla a casa, conduce a su madre hasta él. El individuo en cuestión es Harry, el antiguo marido de Jennifer, la madre de Tony; esta joven es el primero de los personajes en expresar el sentirse responsable de su muerte, en su caso por haberle golpeado en la cabeza con una botella. Nos enteramos después de que otro personaje también se considera culpable: es el capitán Wiles, torpe cazador de conejos, que confunde el cadáver de Harry con el blanco de uno de sus erráticos disparos. Además de Tony, Sam Marlowe, de profesión pintor abstracto, es el único que no ha visto a Harry antes de su muerte y por tanto no siente que tenga nada que ver con su fallecimiento. Ante el cuerpo inerte sólo se muestra hastiado y aburrido.

Y la señorita Gravely, la soltera del pueblo, cree también que es ella quien ha acabado con la vida del difunto, en este caso como efecto de un taconazo que le propinó como consecuencia de sus malos modales. Harry nunca está enterrado durante mucho tiempo y su cuerpo siempre reaparece en los peores momentos y en los lugares más inadecuados. Al final se descubrirá que Harry había muerto por causas naturales. Esta extraña situación acaba por unir a Sam y a Jennifer y consigue que el capitán y la señorita Gravely descubran que están hechos el uno para el otro. El continuo juego físico con el cadáver permite a la historia y sus creadores desarrollar una filosofía y pensamiento en torno a la vida y la muerte.

Poco más de dos años separan la filmación de *The Trouble with Harry* y *Vertigo*. La situación personal del director en los dos rodajes y en la pre-producción de ambos sufrió complejos cambios en poco espacio de tiempo: en 1955, el matrimonio Hitchcock gozaba de buena salud, mantenían un próspero momento profesional y económico y nada parecía indicar que algo se les podía escapar. Este mismo año, 1956, se estrenó la segunda versión de *The Man Who Knew Too Much* además de *The Wrong Man*, única película que hizo Hitchcock basada en un hecho real.

Un año antes, en 1955, varios sucesos importantes tuvieron lugar en la vida de Alfred Hitchcock: primero, la firma de un contrato con Richard E. Decker para publicar una revista de relatos de misterio que llevaba su nombre, pero en la que en realidad apenas intervenía. Tras muchos años de dudas abordó una serie de programas de televisión, *Alfred Hitchcock Presents*, de la que sólo dirigió algunos episodios y en la que, como prolongación de sus constantes apariciones en sus films, presentaba cada uno de los programas personalmente. El 20 de abril de 1955 Hitchcock se hizo ciudadano americano, aunque siempre conservó sus costumbres inglesas, el inevitable aspecto inglés y su peculiar acento cockney. Los sucesos que se sucedían en su vida eran muy positivos y así se refleja en su obra, como se aprecia en *The Trouble with Harry*. Apenas un año después todo se tornó completamente distinto: Alma fue operada de un cáncer cervical en abril de 1958. El miedo, según cuenta Pat Hitchcock, se apoderó de su padre (*Dial H for...* 2001). Relata en numerosas ocasiones, en los documentales que ha hecho en torno a la figura de su progenitor y de su madre, que él expresaba su profunda desolación diciendo que no sabía qué iba a hacer sin Alma.

Éstas son, a groso modo, las circunstancias en las que se fraguó *Vertigo*. De una película repleta de ironía y matices de humor negro, Hitchcock pasó a realizar otra de profundos tintes trágicos y pesimistas. No hay atisbo de esperanza en *Vertigo*. *The*

Trouble with Harry es una película llena de luz y alegría, así como de una sorprendente belleza visual. Sus diálogos profundizan en los mismos temas que *Vertigo*, pero desde perspectivas opuestas, desarrollando ambos films contrarios puntos de vista sobre la existencia, la muerte, el deseo, Dios, las relaciones humanas; a pesar de que en las dos películas los personajes buscan felicidad, pero evidentemente con distintos resultados. La teoría que subyace es que la belleza se encuentra en el amor. En *The Trouble with Harry*, con la excusa del cadáver de Harry, surge el amor y se forman dos parejas; con la venta de los cuadros de Marlowe, el pintor pide como pago, no dinero, sino cosas para sus amigos, quienes se concentran en solicitar objetos sencillos; he aquí el convencimiento de la existencia la felicidad en las pequeñas cosas. El capitán, personaje interpretado por Edmund Gwenn, afirma que pocas cosas hay en la vida de un hombre que produzcan más placer que la caza. La película no niega en ningún momento la dureza de la vida pasada de cada uno de los personajes: la soledad de la Señorita Graveli, la extraña historia amorosa del personaje de Shirley MacLaine y su soledad en el cuidado de un hijo (y lo que suponía ser madre soltera en 1955) y la precariedad económica de Marlowe. El capitán comenta que ha visto situaciones peores que el asesinato de Harry. Pero, a pesar de esto, todos lo tienen asumido, siguiendo adelante con una sonrisa, aceptando la realidad y concentrándose en los pequeños detalles, como pueden ser, a lo largo de todo el texto fílmico, la elección de una taza para un invitado o el cobro de unas fresas a cambio de un cuadro considerado una obra de arte. La felicidad en la cotidianeidad. Los personajes incluso están pendientes de la elección del lugar más hermoso en el que enterrar a Harry, donde pueda contemplar un paisaje más hermoso.

Marlowe, el artista, descrito varias veces por los demás como un ser superior en inteligencia y sensibilidad, es un personaje muy curioso y único en la filmografía de Hitchcock. Para él sus pinturas son sólo eso, pinturas, como dice en varias ocasiones, de igual forma que Alfred Hitchcock repetía siempre, en referencia a sus películas, que “it’s only a movie”⁷⁴ (Aulier, 1999: 57). El director pone en boca de su personaje la misma afirmación que con el tiempo se haría famosa entre sus citas. Marlowe es extremadamente generoso y siempre está buscando y contemplando la belleza de la vida. Valora lo que el día a día le ofrece; por ejemplo, compra media cajetilla de cigarrillos, pues su falta de fondos le impide comprar una entera y disfruta de ellos.

⁷⁴ “¡Es sólo una película!”

Cuando la Señorita Graveli afirma lo maravilloso que es el día de hoy, Marlowe la hace caer en la cuenta de que el anterior también lo fue, pero ella no lo afirmó o siquiera, se puede suponer, se fijó en ello. Su nombre merece especial atención: se llama Sam Marlowe, una mezcla de los nombres de dos de los detectives más famosos de la Historia de la Literatura y del Cine: Sam Spade y Phillip Marlowe.

Al igual que en *To Catch a Thief*, la sexualidad es mostrada de manera continuada en forma de dobles sentidos. En *The Trouble with Harry* vuelven a ofrecerse afirmaciones que resultan extrañas dada la importancia de la censura en el momento. En los diálogos nunca se escuchan las observaciones que hacen las mujeres con respecto a los hombres, pero los hombres exponen claramente su opinión sobre cada una de ellas, incluso antes de conocerlas. Por ejemplo, los dos aprecian la belleza física de Jennifer, el personaje interpretado por Shirley MacLaine. MacLaine no encaja con el supuesto único ideal rubio y gélido que Hitchcock escogía para sus protagonistas; no obstante, la actriz capta a la perfección el sentido del humor que el maestro del suspense quería mostrar en esta película. Su personaje es directo y así se refleja en la conversación que tiene en el porche de su casa con Marlowe cuando le explica detalladamente su primera extraña noche de bodas. Ante tan pormenorizada descripción, el pintor proclama su deseo de pintarla desnuda en algún momento, lo cual es aceptado por ambos con la mayor naturalidad. Si bien Jennifer rehúsa la invitación en ese momento, la cámara, ayudada por la expresión del actor Forsythe, refleja el rostro de Marlowe imaginando a la muchacha vestida sólo con su camisón y a la luz de la luna. Más adelante, cuando vuelven de enterrar todos juntos el cadáver, el pintor vuelve a mostrar su deseo, delante de todos, de pintarla desnuda. La sexualidad y el deseo son vividos de manera natural, situación inusual en aquellos años, menos aún en pantalla. Más adelante, cuando Marlowe quiere que cada uno de sus amigos pida lo que más le guste, Jennifer solicita una cama de matrimonio. El matrimonio como tal es denostado en numerosas ocasiones a lo largo del film, pero, llegado el momento, Jennifer afirma que ha decidido casarse con Marlowe puesto que le cae muy bien y está segura de que será un buen padre para su hijo, a la vez que se reserva otras razones que prefiere no decir. Cuando su futuro marido le da un beso, ella afirma que “muy suave Sam: es que en seguida me embalo”, expresión nada frecuente en las mujeres o madres retratadas en otras películas de la época. *The Trouble with Harry* es una de las excepciones en las que Hitchcock incluye niños entre sus actores principales.

La otra pareja del film formada por el Capitán Albert Wiles y la Señorita Gravely, protagoniza algunas de las escenas más divertidas pues, además de la ironía que caracteriza toda la película y sus diálogos, hay que añadir lo extraño que para la estricta educación y pensamiento de personajes de su edad y clase social son ciertas situaciones teóricamente accidentales, en especial para la Señorita Graveli. Por ejemplo, cuando el capitán la invita a su casa, toda la ropa interior de él está colgada en el salón. Después de retirarla de la cuerda donde está colgada, el capitán Wiles posa su mano en el seno de una sirena, recuerdo que guarda del barco en el que navegó durante años. Al humor expresado al retratar estas escenas de sensualidad inesperada, hay que unir la simbología que la figura de las sirenas implica para los marineros, cuyo canto seductor hay que evitar para esquivar la muerte. Por su parte, la Señorita Gravely, al principio, cuando compra la taza para el capitán, solicita a un hombre que en la tienda se encuentra que la pruebe él con su dedo, para comprobar si el agujero del asa y el dedo de un hombre se acoplan y encajan. Pregunta constantemente si es “el tamaño adecuado”.

El miedo está desterrado de los diálogos y situaciones, siempre apostando por descubrir y disfrutar de la vida. En referencia a la Señorita Gravely, quien ha invitado al capitán a tomar el té esa misma tarde en su casa, el Capitán afirma que “ya iba siendo hora. Es una mujer reservada. Se conserva muy bien. Las conservas hay que abrirlas. Tirar las barreras algún día”.

El cadáver protagonista hace descubrir a todos el valor de su amistad y profundizar en las relaciones entre las personas; todos ellos se convierten en amigos que confían los unos en los otros y que se apoyan en todo momento, intentando evitar que se descubra a Harry, personaje incómodo para todos los demás.

4.4. En torno al deseo en *Vertigo*

Hitchcock hace en *Vertigo* “a fully realized treatment of themes of the most fundamental significance”⁷⁵ (Wood, 2002: 108). El deseo, la muerte y la religión se tejen de diversas maneras en cada secuencia del film. Cada tema se va concretando teniendo en consideración numerosos fundamentos y perspectivas dentro de estas tres grandes materias. Es difícil desligar un tema de otro. Todos tienen relación. A este respecto han de considerarse ciertas limitaciones temporales y formales que determinan tanto la construcción de estos temas en los años cincuenta como la percepción por parte de los espectadores. Por ejemplo, el punto de vista del espectador construido en *Vertigo* es eminentemente masculina. No sólo por cómo el director va engranando la trama y presentando las situaciones, temas y personajes, sino también por la elección de los actores. La selección de Kim Novak en detrimento de Vera Miles es significativa e influyente en el resultado final. Si Hitchcock dio su consentimiento a Novak es porque sabía que era apropiada para dar vida a los dos personajes. Barbara Bel Geddes, Midge, primer personaje femenino que aparece en la película (el segundo si se tiene en cuenta la chica de los títulos de crédito), es un personaje maternal más que sexual.

Comencemos por la mujer de los títulos de crédito. Una mujer pálida, de aspecto cadavérico y expresión anodina, potenciada su apariencia por tonos rojizos que la rodean, transmitiendo ideas relacionadas con la sangre, el amor, pasión, deseo, muerte y asesinato, es fotografiada en primer plano, moviendo los ojos a ambos lados, con intranquilidad y sospecha. La cámara se posa detenidamente en esos ojos inexpresivos de la chica, pero que ya adelantan un aspecto fundamental de la película, la contemplación y el voyeurismo. El hecho de que sea una mujer la que es presentada en los títulos de crédito no es gratuito: advierte que un personaje femenino es vehicular y central en el film. Son las apreciaciones de una mujer las que contienen las respuestas a las incógnitas planteadas. La cámara penetra en el interior del ser de una mujer, desnudando sus entresijos; también representa, metafóricamente, el abismo que el ser humano lleva dentro.

A través de esos ojos Alfred Hitchcock y Saul Bass transportan al espectador a un mundo de espirales e imágenes relacionadas con la sensación de vértigo, de algo de lo que no se puede escapar, cuyo torbellino y fuerza llevará al *voyeur* hasta el vórtice,

⁷⁵ “Un tratamiento completo de temas de significación fundamental.”

y nada ni nadie se podrá salvar: ni el espectador ni el director, ni siquiera el personaje protagonista masculino. La presencia fija de esos ojos es altamente significativa. Hasta el siglo XIII Cupido nunca había aparecido ciego como resultado de la influencia platónica, según la cual el Amor penetra en el ánimo humano a través de la vista (Curi, 2010: 216). Para Platón, es posible vernos como en un espejo en los ojos que tenemos delante. La llamamos pupila porque es casi una imagen del que mira. Los títulos de crédito, con ese ojo que mira fijamente al espectador, involucrándole desde el principio en la película, confirman la idea platónica de que mirar a alguien a los ojos supone no solamente conocer al que se mira sino también conocerse a uno mismo en el otro (así lo expone Platón en su texto *Alcibíades*). Hubo sin embargo un cambio en la representación de Cupido y el Amor. A partir del siglo XIII, Cupido empieza a encarnarse ciego. Ya no había distinciones sociales y cualquiera podía enfermar de Amor. Fue entonces cuando Cupido se unió a la noche, la infidelidad y, sobre todo, la muerte y la fortuna.

Fundamental para el ánimo del espectador es la música, la cual fue compuesta por Bernard Herrmann que, al igual que hizo en *Psycho* dos años después “utiliza un acorde de séptima, por lo que la resolución de la música tarda en llegar provocando en quien escucha un gran desasosiego” (Musique des Films, 1992). Esto es así mientras permanece el rostro de la muchacha en pantalla.

Una vez dentro del abismo, representado en este caso por unas espirales, la música fluye hacia un desenlace que provoca una sensación de caída y liberación, con la plena conciencia de que se está cayendo en él. En este punto, imagen y música juntas ayudan a dar la impresión de mareo. Dicha espiral de los títulos se repetirá de distintas maneras en numerosas ocasiones a lo largo de la película, siempre vinculados a los personajes interpretados por Kim Novak: el moño que lleva Madeleine y posteriormente Judy; el recorrido circular y con curvas que hacen los protagonistas en coche por las calles de San Francisco, como si del descenso a los infiernos se tratase. El ramillete de flores que Madeleine compra en la floristería, copia del que porta Carlota Valdés en el retrato; el flequillo de Judy. Todo lo relacionado con ella es circular. Por contraste, cabe resaltar que no hay nada “circular” en Scottie, Midge, Elster, y muchísimo menos el resto de los personajes secundarios.

Las tres mujeres principales de *Vertigo* representan tres prototipos distintos, con rasgos claros que las diferencian:

<u>MADELEINE</u>	<u>JUDY</u>	<u>MIDGE</u>
Lleva sostén	No lleva sostén	Lleva sostén
Siempre se retrata su perfil derecho	Siempre se retrata su perfil izquierdo	Se retratan ambos perfiles
Pelo recogido en un moño	Pelo suelto, medio recogido, de manera cuidada	Lleva el pelo totalmente suelto y poco cuidado
Trajes de colores oscuros y apagados, bien gris, bien negro	Trajes de colores llamativos, verde o violeta; a veces dos colores (marrón y verde)	Trajes de dos colores, anchos
Trajes señoriales	Trajes ajustados de manera provocativa	Lleva gafas y no se desprende de ellas
No lleva gafas	No lleva gafas	Zapato plano en todo momento
Zapato de tacón alto	Zapato de tacón alto	Andares desinteresados
Andares fantasmales y fascinantes, parece que no toca el suelo con sus pies	Especial simbología fetichista en las imágenes	Alto nivel cultural
La presentación del personaje insinúa alto nivel cultural	Andares especialmente vulgares y pesados	Su vida está regida por la soledad
Cuando sabemos que es Judy, deducimos que esto no es así	Bajo nivel cultural	
Su vida está regida por la soledad	Su vida está regida por la soledad	

El aparente antierotismo de Midge es subrayado para resaltar sus funciones y finalidad dentro de la narración. Sus vestimentas son cómodas y sencillas, siempre trajes bicolors: jersey de una única tonalidad, falda de otra distinta, en claro contraste con la tendencia monocolor, bien gris, bien negro, de las vestimentas de Madeleine. En el caso de Midge los colores son pálidos, mientras que en el de Judy estos son muy vivos y provocativos. Hitchcock era de la opinión de que la elegancia residía en el uso de un solo color. La peluquería también es importante. Midge es el único personaje femenino que lleva el pelo completamente suelto, sin ningún tipo de adorno, en desemejanza con los bucles de Judy o el moño de Madeleine. En los personajes femeninos hay una gradación en el tipo de peinados hasta llegar al moño de Madeleine, el cual permite apreciar su nuca y deshacerle el moño. No hay nada en Midge que, como en los otros personajes femeninos de la película, evoque la sensación de vértigo o

abismo; no hay nada en ella que rememore la espiral, como los rizos en la frente de Judy o el moño de Madeleine. Siempre lleva el mismo peinado y Scottie nunca hace referencia a él ni lo acaricia. Se hace evidente que Midge carece de atractivo erótico para él. No es de su interés, ni siquiera quiere transformarla cuando Madeleine ha muerto, a pesar de ser un posible momento propicio para cambiar de rumbo su vida. Midge es para Scottie una madre. Judy, rostro de Madeleine, está definida también con este mismo tipo de referentes: una parte de su pelo está recogido; los bucles de su frente tienen forma de espiral que remiten a la idea de vértigo y abismo que tanto se nos recuerda a través de distintos símbolos que en la película aparecen (y estudiados en el apartado correspondiente). Por contraste, Madeleine aparece siempre con el pelo recogido, exceptuando el momento después de que Scottie la haya salvado de morir ahogada en la bahía de San Francisco. Éste, además de desnudarla, intenta secar su pelo mojado, deshaciendo el moño. Será el único momento en que la supuestamente real Madeleine aparezca con el pelo casi suelto.

Midge es independiente incluso económicamente. En contraste con su aparente asexualidad, el personaje diseña ropa interior, teniendo en casa el último modelo de ropa interior femenina, un sostén aeroespacial. La lencería femenina tenía para Hitchcock, como para Luis Buñuel, gran importancia; en numerosas ocasiones fue un personaje puntual más en sus películas. Recuérdense los juegos eróticos de los dos personajes principales de *The 39 Steps*, con las medias que ella ha de quitarse cuando están unidos por las esposas y empapados por el agua de la lluvia. La señora Danvers acaricia con arrobos las prendas más íntimas de su amada Rebecca, las cuales fueron confeccionadas por las monjas del convento de Santa Clara. En *Rear Window*, *Psycho* y *Marnie* también se da cierta relevancia a estas prendas, la mayor parte de las veces las femeninas. Una de las pocas excepciones, si no quizás la única, es *North by Northwest*, en la que el director da la oportunidad a las espectadoras de contemplar a Cary Grant en *Vertigo* la vestimenta también es un elemento definitorio de las tres mujeres. En Midge, sus ropas, antes que realzar su sensualidad a la manera de las estrellas de Hollywood, tienen la apariencia de constituir un cinturón de castidad. El personaje está dentro de los cánones femeninos (es rubia) de Hitchcock, pero son sus formas y su apariencia forzada los que la alejan de esa personalidad seductora que tanto gustaba al director inglés. La diferencia entre Madeleine y Judy por la oposición resultante del uso, o no, del sostén, se hace evidente en pantalla. La primera lo lleva, la segunda no. Es otro de los elementos utilizados para resaltar la vulgaridad con la que se quiere retratar a Judy,

en contraste con la elegancia de Madeleine. Madeleine sí lleva sostén, quizás para destacar su condición de mujer elegante, muy en contraste con la vulgaridad de Judy, quien no utiliza esta prenda hasta el momento en que es transformada en Madeleine por Scottie.

Midge es un personaje estéticamente opuesto a Madeleine y Judy. Este concepto está subrayado mediante el tipo de zapatos que las tres calzan. Los de Midge son planos, mientras que sus dos oponentes usan calzado de tacón muy alto. El símbolo fetichista por excelencia es relevante en el film. En la puerta del armario de la habitación de Judy aparecen todos sus zapatos perfectamente guardados y ordenados. Por otro lado, cuando este personaje se encuentra en su segunda transformación en Madeleine, ella y Scottie son filmados en una zapatería mientras él observa concienzudamente los zapatos más apropiados para la chica, réplica exacta de los que llevaba Madeleine cuando vivía.

Otro elemento definitorio de Midge son sus gafas. Muy grandes, rojas, las cuales no se quita en ningún momento y que bien demuestran que no es una chica que se preocupe en exceso por la apariencia física dado el modelo de montura seleccionado. Midge es principal y fundamentalmente un soporte maternal para Scottie. Esta idea es representada también de manera visual cuando Scottie cae sobre Midge desde la escalera de mano durante los primeros minutos del film. Juan Cobos, en un artículo sobre Midge publicado en la revista *Nickelodeon*, presenta un punto de vista totalmente masculino en el que confluyen y chocan ciertas afirmaciones. Explica que “al final de la película, nos atrevemos a imaginar a la pareja (Scottie y Midge) años después, con una felicidad serena” (Juan Cobos, 1997: 218). Otros piensan que es más cruel que siga vivo o, mejor dicho, muerto en vida, junto a Midge. Precisamente ese final supuestamente feliz fue rodado por Hitchcock por imposición de los estudios y posteriormente anulado. Según Cobos,

“Midge desempeña un papel extraordinario porque es el verdadero dilema de todo hombre, lejos de conducirnos al desastre, nos sostiene, nos ama, nos sonríe, nos ayuda en las horas negras, nos da aliento para recuperarnos del fracaso y nos ofrece a cada minuto un amor cotidiano. Scottie sólo tendrá el refugio de Midge que, enamorada hasta la médula, tratará de salvar en él los restos del naufragio que el huracán Madeleine/Judy ha dejado en su vida. Y nos atrevemos a imaginar a la pareja, años después, con una felicidad serena” (Cobos, 1997: 219).

John Ferguson es un hombre de clase media, poseedor de una actitud moralmente definida de acuerdo con lo establecido socialmente durante los años cincuenta, lo cual no impide que sus experiencias con las mujeres sean numerosas a juzgar por la conversación que mantiene con Midge a este respecto. Esto viene también insinuado en el momento en el que, estando en la casa de ésta, además de hablar de los corsés masculinos, Ferguson habla con alto interés acerca del sostén que tiene Midge sobre su mesa de dibujo.

En la escena que se desarrolla en la oficina de Elster se pone de manifiesto otro tipo de deseo: el de la vuelta a tiempos pasados. El despacho, de tonos oscuros, está decorado con cuadros que remiten al San Francisco de antaño, quizás al de Oscar Wilde, cuando el libertinaje y la libertad estaban más permitidos que en los momentos presentes en los que se narra la película, tal y como lo expresa Gavin Elster. Esta presencia en el presente de los tiempos pasados se repite en varias películas de Hitchcock. En *Vertigo* son numerosas las ocasiones en las que se cita la intención de Madeleine de cruzar las Puertas del Pasado, presencia física de algo que fue y no volverá, arquitectónicamente hablando, en la ciudad de San Francisco. Esta localización transporta al espectador a un momento en el tiempo que no es el actual. La larga escena del bosque de las secuoyas constituye en sí misma la vivencia presente del pasado que, al igual que los árboles, su existencia en la vida de las personas es enorme, aunque efímera. *Vertigo* es una vuelta constante al pasado: Midge y Scottie recuerdan sus tiempos de novios y estudiantes, cuando iban a la universidad con Elster. Este último tiene su oficina decorada con cuadros del San Francisco de antaño, época que él piensa debió de ser maravillosa. La historia que le cuenta a Ferguson es la de su esposa estando poseída por alguien que murió por suicidio hace bastante tiempo, y que ahora se ha apoderado de Madeleine, con intenciones malignas según Elster.

Madeleine vuelve al pasado y a los muertos de manera constante, y con ella lleva a Scottie, quien permanecerá también anclado en el mismo después de la muerte de su amada, siendo lo único que le mantiene vivo el “revivirla de entre los muertos”. Judy le ayudará a cumplir este deseo, una muchacha de increíble parecido con la difunta Madeleine, que se verá también atrapada por dos agentes del ayer: la curiosa historia de Carlota y el resto de los sucesos que sucedieron a ojos de Scottie, además de lo que realmente pasó, y que es origen de su remordimiento e infierno personal. Judy ayudó a Elster, su amante, a deshacerse para siempre de la verdadera Madeleine.

El restaurante Ernie's es el lugar escogido para presentar a Madeleine, la mujer que reúne un conjunto de cualidades que la configuran en un ideal. Un primer plano de Scottie obliga al espectador a compartir su punto de vista. Un estudiado travelling, acompañado de la música de Herrmann, conduce hasta la espalda desnuda de una mujer que aparece junto a su antiguo compañero de estudios. Desde el primer enfoque realizado a la figura de Kim Novak se evidencia que la fascinación y el deseo por ella han comenzado de manera irrefrenable para Scottie. Con una sola imagen, toda la incredulidad mantenida y compartida por personaje y espectador en el diálogo anterior que Scottie mantuvo con Elster se ha desvanecido por completo.

Madeleine lleva un vestido de noche negro, con tonos verdosos, como si del ángel de la muerte se tratara. Este color adelanta simbólicamente la futura resurrección del personaje. En este mismo restaurante, sin embargo, aparecen disimuladamente otras dos mujeres con el mismo traje gris que llevará la señora de Elster y Judy durante gran parte de la película. En Ernie's leeremos por primera vez el deseo en el rostro de Ferguson. Es este deseo lo que impide a Scottie, inteligente y reputado detective, darse cuenta de la falsedad de la situación, evidentemente inverosímil. Se muestra en ese momento por primera vez reflejada en un espejo, indicativo de la doble identidad del personaje femenino. Su imagen se desdobra en dos. A partir de este momento comienza el concienzudo seguimiento que de Madeleine hace Scottie. Toda la secuencia está rodada como si de cine mudo se tratase.

El vértigo, la enfermedad física que marca la existencia de Scottie, se muestra en la película a partir de este momento como experiencia también espiritual. Ese vértigo que él siente al conocer a Madeleine, ese abismo al que será paulatinamente conducido a través de la belleza y la muerte, paliará la monotonía que ha caracterizado su vida hasta ese momento. Desea algo prohibido, una mujer casada, y aspira a la correspondencia afectiva. La culminación de este deseo sucede en la segunda parte de la película, con Judy y Scottie como protagonistas. Lo que moviliza a Ferguson después de la muerte de Madeleine es encontrar su réplica. Sigue convencido de la fantástica historia que ella misma le hizo creer y por tanto parece normal que suponga que la difunta vive todavía. Encuentra a Judy. Después de unos momentos juntos en los que ella querrá ser valorada por sí misma, la obsesión de John se torna en patológica. Quiere transformarla en la difunta Madeleine y culminar físicamente su deseo con la réplica de una muerta. Situación parecida a la de Marnie, en la que Mark lo que anhela es sexo con una ladrona por el hecho de serlo. En las dos películas las dos protagonistas

femeninas son forzadas a hacer algo que no quieren, no se las permite ser ellas, ni profundizar en su persona y sexualidad cuando ellas lo estimen oportuno. Los tiempos están marcados por los personajes masculinos quienes no ofrecen ningún tipo de concesión. Ellas quedan reducidas a objetos. La sexualidad es evidente en las dos películas, aunque sea de manera taimada. La mirada de Scottie cuando contempla a su obsesión resucitada indica, además del éxtasis espiritual, un orgasmo físico. En *Marnie*, Hitchcock mostrará la escena carnal en la ventanilla del camarote del matrimonio donde, de forma muy velada y disimulada, casi subliminal, aparecerá reflejado en la parte inferior derecha del cristal el movimiento de unas sábanas que confirman la consumación del matrimonio Rutland.

La segunda parte de *Vertigo* está marcada por una relación entre dos personas que incluye rasgos sadomasoquistas, en la que Scottie hace de amo y Judy desempeña el papel de esclavo. No se incluye violencia física pero sí una dominación total en la relación, un aspecto fundamental en el desarrollo de vínculos en esta clase de relaciones. Scottie ordena una serie de acciones, a saber, el traje que ha de vestir, los zapatos que tiene que calzar, la ropa interior que debe ponerse y que el esclavo debe llevar en los juegos preliminares al acto sexual, en caso de que éste llegue a culminarse. Esta liturgia forma parte de la relación erótica que marca este tipo de relación. El esclavo cumple lo que su amo manda, aceptando sus órdenes. Si lo más normal es deshacer el moño antes del acto sexual, lo que Scottie ordena es que ella misma se recoja el cabello para reproducir la imagen exacta de la fallecida. Con *Marnie* sucede algo similar: tendrá que cumplir lo que Mark propone pues la otra opción será ir a prisión.

En cuanto el deseo es consumado, muere; en *Vertigo* perecerá de manera trágica. El deseo de Scottie está basado en la fantasía y el de Judy en la realidad. El romanticismo hacia Midge se desvaneció incluso antes del comienzo de la película. Conseguir a la mujer o al hombre ideal es presentado como un imposible a ojos del director. Cuando la culminación de lo anhelado es posible, el castigo y la culpabilidad vienen parejas pues casi siempre el deseo está relacionado con lo prohibido. El deseo de ser Dios, el desear una mujer casada, incluso el deseo de ser feliz en la tierra resulta ser castigado en la película. Moralidad esencialmente católica.

Todo este juego desemboca no sólo en la muerte de Madeleine, sino también en la muerte de Judy. Scottie, al igual que Midge, pierde entonces toda esperanza, y los planes de Elster se verán frustrados (es más que posible suponer que le detienen). Es tan

poca la importancia que tiene esta parte de la historia que el director ni siquiera se preocupó por aclarar lo que al final le sucedió a este personaje. El pasado en la figura de Carlota Valdés definirá y determinará de forma trágica las vidas de Madeleine, Judy, Scottie, Midge y Elster, planteándose así la cuestión de si realmente el pasado y los recuerdos desaparecen de verdad de la vida de las personas.

No sólo las imágenes nos muestran esta faceta del deseo. Apuntábamos y que el deseo es utilizado por Hitchcock como elemento de fusión en la película y que éste era construido de tal forma que el espectador se fusionase con los personajes, a través de la mirada deseante para, a pesar de lo inverosímil del caso que nos es presentado, caminar junto a los personajes en búsqueda de respuesta ante lo que Hitchcock nos cuenta.

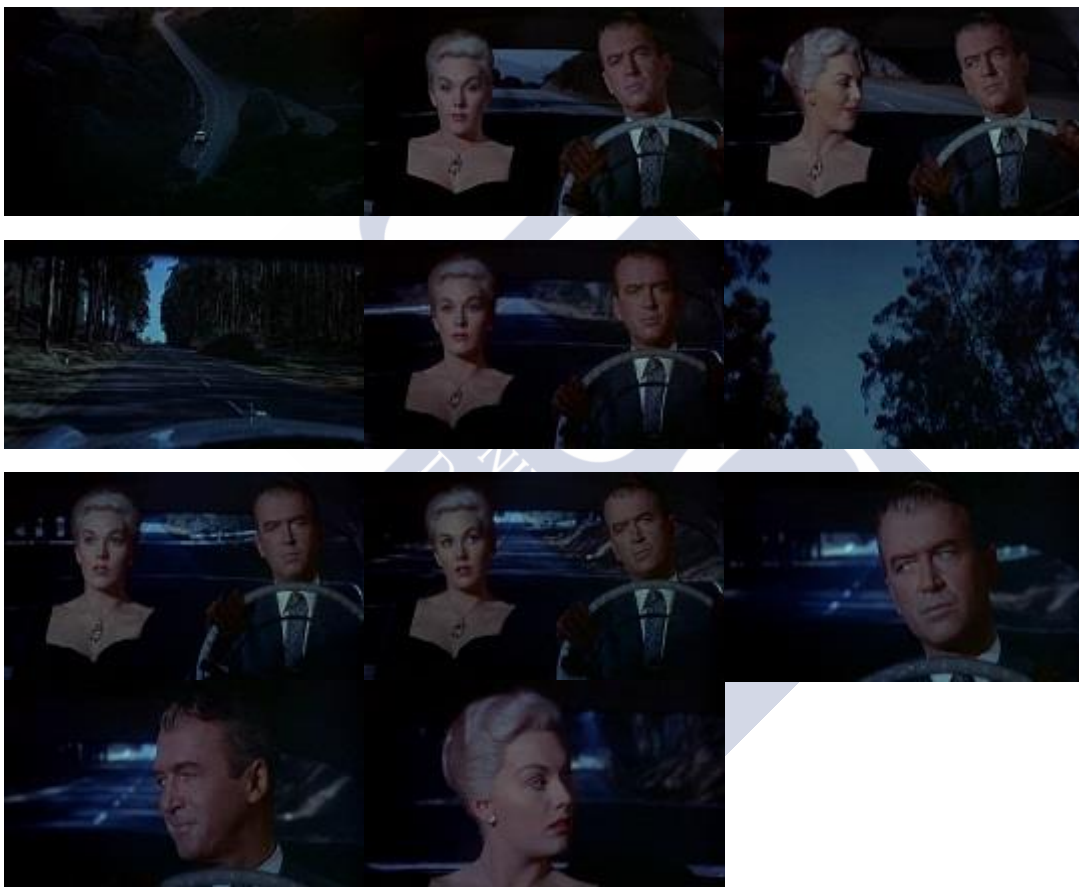
En el montaje fotográfico que tenemos a continuación comprobamos dos aspectos importantes. Por un lado, como apuntamos en esta tesis, es evidente que el control de Hitchcock sobre sus films, la atención y cuidado en los mínimos detalles era voluntaria y que, desde luego en *Vertigo*, nada o casi nada fue dejado al azar; hay muchos símbolos y señales escondidos (y a la vista) en sus imágenes, todavía por descubrir. Por otra parte, vemos hasta qué grado el punto de vista de los personajes y la identificación espectador-personajes está trabajada y cuidada. Tal y como se comprueba en estos fotogramas, el espectador ve lo que Scottie está viendo, y por tanto sentimos lo que Scottie está sintiendo. ¿Por qué? Porque Hitchcock coloca primero la mirada de Scottie, después coloca planos subliminales de Kim Novak como Madeleine, acto seguido nos devuelve a los ojos de Scottie, para a continuación golpearnos con la realidad: el plano de un rostro (y actriz) que se parecía a Madeleine pero que no lo era; la ilusión y el deseo mueren de golpe. Scottie cree ver (y con él nosotros vemos lo que su mente contempla) a Madeleine, hasta que la cercanía y la realidad le devuelven a la certeza de que lo que contempla no es el fantasma ni la reencarnación de la muerta que tanto anhela.





Sin embargo, no sólo de la inclusión de estas imágenes borrosas de Kim Novak se puebla *Vertigo*. Al final de la película (una vez que Scottie se ha dado cuenta, gracias al medallón de Carlota que Judy se coloca frente al espejo antes de salir a cenar, de que todo ha sido un montaje de Judy y Elster), durante el trayecto en coche desde el hotel de Judy hasta la misión, el cambio de punto de vista vuelve a producirse, y volvemos a colocarnos en la mirada delirante de Scottie. Tal y como vemos en el montaje fotográfico que presentamos a continuación, el coche conducido por Scottie está claramente posicionado en el carril derecho, que es donde le corresponde estar: un carril de ida, otro carril de vuelta. Sin embargo, después de que Judy (con quien el espectador

sigue caminando; durante poco tiempo, eso sí) pregunte a Scottie sobre el viaje que están realizando, Hitchcock vuelve, sutilmente, a situarnos en el punto de vista de Scottie: una vez la cámara nos sitúa en el asiento de Scottie y vemos la carretera, cuando volvemos a contemplar a los personajes en el coche, observamos que el coche ya no está el carril de antes, sino que Scottie se sitúa a sí mismo, en su percepción delirante, en el carril contrario, aquél en el que no puede conducir. Es la forma que Hitchcock tiene, no sólo de devolvernos otra vez al punto de vista de Scottie, sino de situarnos en su realidad, como apuntábamos, delirante. Somos testigos y partícipes de la locura de Scottie.



Capítulo 5: Religión

Tuve una estricta educación católica... Soy definitivamente no antirreligioso; quizás a veces sea negligente

Alfred Hitchcock

5.1. En torno a la religión y los símbolos en Vertigo

El sociólogo G. Lenski define religión como “un sistema compartido de creencias y prácticas asociadas, que se articulan en torno a la naturaleza de las fuerzas que configuran el destino de los seres humanos” (Trebolle, 2008: 45). El antropólogo Clifford Geertz propone una definición alternativa:

“La religión es un sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres, formulando concepciones de un orden general de existencia y revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único” (Trebolle, 2008: 51).

Bertrand Russell entendía como religión “una serie de creencias sostenidas como dogmas, que dominan la actitud ante la vida, exceden las pruebas o son contrarias a ellas y se inculcan por métodos emocionales o autoritarios, no intelectuales” (Russell, 1969: 125). Diversas ciencias humanas (la antropología, la sociología, la psicología y la historia de las religiones) se han interesado por el fenómeno religioso. Es a través de las artes y, en este caso el cine, que los artistas han reflejado el sentimiento general a través del pensamiento individual; muchos autores han sorteado incluso las barreras de lo prohibido para expresar lo que subyace detrás de lo aparente, más allá de la realidad que las instituciones han establecido como verdadero. Motivo recurrente para muchos directores de la Historia del Cine, Alfred Hitchcock siempre confirmó la importancia de la religión en su producción. En numerosas ocasiones Hitchcock explicó la influencia de ésta en sus películas y en su vida, sobre todo la religión católica. A pesar de haber reconocido que tenía abandonada su práctica religiosa, el retrato que de la iglesia y de todo lo relacionado con ella hizo es, la mayoría de las veces, irónico: esto cuando no expresa dobles sentidos: sus referencias a dios, la fe, los religiosos, en películas como

The Lady Vanishes, I Confess, The Trouble with Harry, Vertigo, están llenas de segundas intenciones que no pasan en absoluto desapercibidas para el espectador. Estas pretensiones pueden ser interpretadas de múltiples maneras: regocijo por parte del director, crítica, miedo y también respeto, pues en realidad Hitchcock, de acuerdo con lo que muestra en sus películas, no parecía ser tan audaz en sus exposiciones como se pudiera esperar. Aunque muchas veces se niega la existencia de Dios y del más allá con gran sentido del humor, como en *Vertigo* y *Triggers in Leash* (*Gatillos bajo Control*, Don Medford, de *Alfred Hitchcock Presents*, 1955).

En este apartado dedicado en términos generales a la religión, se realiza un acercamiento a la influencia que ésta ha ejercido en el arte y los artistas, considerando en este sentido la estrictamente literaria, basándome en textos bíblicos principalmente, además de otros que constituyen las primeras fuentes y asimilaciones culturales propiamente judeo-cristianas que afectan al comportamiento del hombre en occidente y al enfoque que a la vida se da. Se alcanzarán conclusiones basadas en la visión que Hitchcock ofrece en sus obras en torno a la conciencia y su relación con las actuaciones de las personas o con la idea de dios.

Los individuos han construido a lo largo de los tiempos modelos y relatos cuya finalidad es compartir experiencias, dar forma a sensaciones conectadas a situaciones que no tienen aparente explicación, superar avatares de la existencia e intentar exponer y verbalizar todo aquello que se escapa al raciocinio y que necesita una respuesta. Algunas de estas historias se han convertido en mitos y han guiado e inspirado a distintas generaciones y autores. Estos mitos capturan la esencia de la época en la que han surgido; con el pasar del tiempo se van adaptando a las nuevas formas, pero siguen intentando contestar a las mismas cuestiones sobre las presencias sobrenaturales, la vida, la muerte, y la vida en el más allá.

Todas las religiones están basadas en el reconocimiento de la existencia de una competencia muy superior a la sabiduría terrenal. Cuentos y mitos sirven para expresar la relación del hombre con el conocimiento oculto, también conocido como esoterismo. Esos cuentos-leyendas-mitos son una suerte de McGuffin para expresar la relación entre la (aparente) luz y la (supuesta) oscuridad. Es decir, una excusa para contar lo que realmente el individuo necesita y quiere verbalizar. Según P. Ouspensky, “el conocimiento mágico u oculto es el conocimiento basado en los sentidos que sobrepasan los cinco sentidos ordinarios, y en la capacidad de pensar que sobrepasa el pensamiento común” (72). El mundo invisible y la muerte ocupan un lugar relevante y,

según Ouspensky dividen el mundo en “el mundo de lo visible y el mundo de lo invisible” (72). Un mismo problema teje el conocimiento del hombre desde el principio de los tiempos, esto es, “el problema de la muerte, es decir, la explicación de la muerte, la idea de la vida futura, del alma inmortal, o la no existencia del alma inmortal” (Ouspensky, 1950: 72).

Hitchcock hizo uso de distintas tradiciones cuyo vehículo es el conocimiento de lo oculto (en *Vertigo* es el espíritu de una muerta el que posee y vive en una mujer viva. No en vano, Madeleine se adapta físicamente al estado emocional de Carlota) para contar y desarrollar la historia de Judy. El director aprovecha la curiosidad por lo desconocido y nuestro desconocimiento y anhelo (del más allá, de los muertos entre los vivos) para conducir al espectador por los derroteros que él quería (Bertolt Brecht de nuevo, tal y como explicamos en un capítulo anterior). Hitchcock exploró esa tradición en *Vertigo*, tal y como se estudiará en páginas posteriores. A su vez, rompió con su creencia en el más allá e ironizó sobre la resurrección de los muertos.

Se repitió esta mordacidad en el episodio de su serie de televisión *Tiggers in Leash*. Aunque Hitchcock no lo dirigió, el director controlaba los capítulos y, no sólo esto, en la producción de los mismos estaban involucrados miembros de su equipo, los cuales le conocían muy bien y habían trabajado con él desde hacía años. Tal era el caso de Joan Harrison y Norman Lloyd, quienes colaboraban con Hitchcock desde los tiempos de su producción inglesa y que, en *Alfred Hitchcock Presents*, desempeñaron la función de Productores. Aunque Hitchcock no dirigiese la mayoría de los episodios, en el campo argumental la serie era marcadamente “hitchcockiana”. En este caso, ante la posibilidad de que realmente exista lo milagroso del más allá, se especula en torno a la existencia después de la muerte y se recuerda que lo que sucede es por cuestiones que tienen explicación y que tienen que ver con la intervención humana. El punto más álgido en *Vertigo* tiene lugar con la aparición de la monja que desencadena el trágico final de Judy. La religiosa parece una aparición fantasmal, lo cual provoca los temores de Judy y su sentimiento de culpabilidad pues ella y Elster han estado jugando con lo desconocido. Pero una vez que la muchacha ha caído al vacío, Hitchcock muestra a la monja, recordándonos, cual Midge, que los fantasmas no existen.

Lo mismo sucede en *Tiggers in Leash*. En el viejo Oeste, dos pistoleros quieren acabar con la vida de un tercero en la cantina de una vecina del pueblo. Lo harán cuando el reloj del cuco dé las doce del medio día (como Gary Cooper en *High Noon*). Unos minutos antes la dueña del bar, viuda a su vez de otro pistolero, solicita coger y proteger

el crucifijo que hay junto al reloj, para así evitar que sufra daños de disparos. Poco después la mujer hace caer a cowboys en la cuenta de que el reloj se ha parado a las 11:59, una señal de que Dios no quiere que ninguno muera. Convencidos, marcharán como buenos amigos. A su vuelta, un cliente habitual le pregunta por qué ha cambiado de sitio el crucifijo pues sabe que éste es el contrapeso del reloj; si el crucifijo no está en su sitio las manillas dejan de funcionar. De nuevo no hay milagros, no hay hecho que no tenga una explicación. Lo que es la resolución de lo sucedido durante el episodio se convierte en un significado que trasciende lo meramente narrativo, convirtiéndose en una respuesta de calado esotérico.

Sigmund Freud consideraba los ritos y las creencias religiosas “como proyecciones inconscientes de los conflictos internos a la familia que afirman la posición del yo en la sociedad” (Zizek, 2011: 210). Es en este espacio de creencias religiosas donde dichos litigios podrían resolverse. La religión “se constituiría como resultado del sentimiento de culpa generado como consecuencia del asesinato de la figura del padre, siendo el sacrificio religioso el catalizador liberador de dicha culpabilidad” (Zizek, 2011: 101). A pesar de que Freud reconocía numerosas ventajas en la religión, el psicoanalista “buscó promover un mayor realismo mediante la explicación de las numerosas fijaciones infantiles contenidas en la religión” (Zizek, 2011: 97).

Carl Gustav Jung trabajó también en torno al tema religioso. Para él la religión era una manifestación de la conciencia, situada a un nivel más profundo que el ámbito sexual, el cual era defendido por Freud. A partir de sus estudios sobre diversas materias (como la Alquimia), Jung llegó a la conclusión que la religión podía ser también una forma de unión entre el consciente y el inconsciente, una fusión en un *yo individuado*, confirmando así su teoría de los arquetipos (Jung, 2003: 267). Jung centró sus esfuerzos en desarrollar teorías sobre lo paranormal, por lo que religión en sí no terminó de ser centro de su interés.

Joseph Campbell, siguiendo la Teoría de los Arquetipos del psiquiatra Carl Gustav Jung, sostuvo que todas las historias míticas tienen un fondo común de imágenes y símbolos. Los dos investigadores mantenían que ciertos impulsos psicológicos se manifiestan a través de las fantasías. Jung explicó la relación entre mito y persona de mediante la pregunta “¿qué mito vives tú?” (Jung, 2002: 33). Vladimir Propp, en su *Morfología del Cuento*, en sus estudios referentes a los parámetros y funciones que se repiten en los cuentos, recuerda que “la repetición de funciones por

ejecutantes diferentes ha sido observada hace ya tiempo por los historiadores de las religiones en los mitos creencias” (Propp, 2011: 48). Antes que estas narraciones estuvieron los relatos de carácter religioso. Puntualicemos aquí que estas funciones y las variables no han de duplicarse en todos los cuentos, ni transmitirse de la misma manera. Según el autor, “no todos los cuentos tienen todas las funciones. Pero eso no modifica la ley de sucesión. La ausencia de ciertas funciones no cambia la disposición de las demás” (Propp, 2011: 87).

En la novela original, Roger, el equivalente de Scottie, llama a Renee, Judy en la película, *Eurídice*, y su personaje tiene un encendedor con esta inscripción, en clara referencia al mito de Orfeo y Eurídice. Guillermo Cabrera Infante, bajo el pseudónimo de Caín, hace también referencia a dicho mito en la crítica que escribió sobre la película, “En busca del Amor Perdido”, el 15 de noviembre de 1959. En *Vertigo y pasión* Eugenio Trías analiza los mitos de Pígalión y Galatea, Orfeo y Eurídice y Tristán e Isolda como intertextos que se dan cita en la película de Hitchcock. Hay otros muchos, en realidad. En el presente trabajo de investigación se ha reflexionado en torno otras obras en las que también se pueden apreciar rasgos comunes con *Vertigo* y que constituyen una base cultural y de pensamiento y tradición puesta al servicio de Hitchcock y su obra. A continuación se exponen los fundamentales.

Alfred Hitchcock fue un gran lector de ficción y un profundo admirador del teatro. Sobre todo durante su juventud, el futuro director solía asistir a representaciones que se ofrecían en su Londres natal, muchas de las cuales, según sus propias reflexiones, le marcaron profundamente. Como ya señalamos varias veces a lo largo de estas páginas, la que más impacto causó fue *Mary Rose*, un texto de James Barrie, también autor de *Peter Pan*, que se estrenó en Londres en 1923. No se saben las razones, lo cierto es que cuando firmó su contrato con Universal, siendo Lew Wasserman su agente y amigo personal, una cláusula le prohibía expresamente llevar al cine su preciada *Mary Rose*.

El argumento es sencillo: mientras está con sus padres de vacaciones en una pequeña isla de Escocia, Mary Rose, una niña de once años, desaparece. La gente tiene mucho miedo de dicha isla, pero los padres de Mary Rose lo desconocían los peligros que entrañaba el lugar. Veinte días después aparece la niña sin recordar nada de lo acontecido durante ese periodo de tiempo. Ocho años Mary Rose contraerá matrimonio con un marino, Simon, al que sus suegros explicarán el extraño comportamiento de su futura esposa después de lo sucedió años atrás: suele abstraerse del mundo que la rodea,

algunas veces habla con alguien que no está presente; sin embargo, no recuerda nada de lo que pasó. Mientras su futuro marido y sus padres están hablando de ello, Mary Rose de repente recuerda el lugar y pide a Simon que la lleve allí de nuevo. Cuatro años después, cuando el joven matrimonio ya tiene un hijo, Harry, de más de dos años, vuelven a la isla. Acompañados por un habitante del lugar llamado Campbell quien, llegado el momento, se negará a salir de su barca y pisar la isla, Mary Rose volverá a desaparecer, justo en el instante en que empieza a escuchar extrañas voces que la llaman por su nombre. Veinte años más tarde, estando Simon (que no se ha vuelto a casar después de la desaparición de su esposa), en casa de sus suegros, Mary Rose retorna de nuevo bajo la misma apariencia de antaño, esta vez acompañada de Campbell, que ahora es un ministro presbiteriano. Ya en el momento presente de la narración, cuando todos han muerto, Harry, el hijo de Mary Rose, regresará a la casa de sus abuelos para liberar al fantasma de su madre. La casa tiene fama en el lugar de estar encantada: varias personas han visto la aparición de una muchacha, y por eso Harry sospecha que su madre está allí. Al final, gracias a la acción de su hijo, Mary Rose puede descansar en paz, pero nada se sabe acerca de lo que aconteció durante esos periodos en los que nadie supo nada de ella.

En *Mary Rose*, al igual que en *Vertigo*, la relación de los acontecimientos con el más allá es intensa y el espectador es obligado a meditar en torno lo desconocido. En ambas historias la protagonista es un personaje femenino poseído por algo desconocido que escapa al raciocinio. Las coincidencias temáticas entre las dos obras son escasas. Sí lo es la ideología esotérica que circula en sus situaciones y personajes. En *Mary Rose* se dice que “there are more things in heaven and Earth than are dreamt of in our philosophy”⁷⁶ (Barrie, 2013: 12). Alfred Hitchcock captó y recordó el espíritu de *Mary Rose* y lo representó a través de *Vertigo*. Sin embargo, el director logró con su película exteriorizar reflexiones más profundas e intensas que las que se esbozan en la obra de Barrie. A pesar de ello, dada la relevancia e influencia que Alfred Hitchcock siempre atribuyó a *Mary Rose* consideramos sustancial conocer esta obra de teatro. En una conversación privada con su amiga Carlotta Chandler el matrimonio Hitchcock habló de *Mary Rose*. Alma señaló que “habría sido una película fabulosa, pero lo habían encasillado como un director que filmaba películas de otra clase. Aunque no nos damos por vencidos” (Chandler, 2005: 142). Para él, en la misma conversación, “*Mary Rose*...

⁷⁶ “Hay más cosas en el cielo y en la Tierra de las que soñamos en nuestra filosofía.”

me causó una honda impresión... es la historia de una muchacha...que está ausente durante muchos años... al final, ella tiene que volver pero... ¿adónde? No la he olvidado. Ahora estoy intentando abordar la historia desde la perspectiva de la ciencia ficción, porque el público querrá saber adónde fue...” (Chandler, 2005: 97). Hitchcock había conseguido la partitura original que Norman O’Neill compuso para la producción londinense de *Mary Rose* y se la entregó a Bernard Herrmann para que la usara a modo de referente para crear la atmósfera emocional que pretendía generar con *Vertigo* y su música en el espectador.

The Picture of Dorian Gray de Oscar Wilde y *Vertigo* comparten muchos rasgos. Incluso la vida de los dos autores está sembrada de un paralelismo curioso, unas veces por coincidir, otras por contraste en sus similitudes: por ejemplo, si Hitchcock era católico e inglés, Wilde era protestante e irlandés, lo cual era una rareza en sendos países e incluso un estigma.

Puesto que Hitchcock profesaba una pública admiración hacia Wilde, es normal que la obra del escritor irlandés tuviese alguna repercusión y reflejo en las películas del director inglés. En su artículo sobre Oscar Wilde, “Parable of the Fall”, Joyce Carolyn Oates afirmaba, en su exposición sobre las significaciones de *The Picture of Dorian Gray*, que “el vértigo era el más claro planteamiento del proceso de la caída humana en el abismo” (Wilde, 2003: 12), perfecta definición también para *Vertigo*. Este concepto sirvió a Oates para explicar la obra del escritor irlandés; en el caso que ocupa arroja luz sobre la relación y definición *The Picture of Dorian Gray* y (su reflejo en) *Vertigo*.

Para Wilde, “el artista es creador de belleza. Revelar el arte y ocultar al artista es la meta del arte” (Wilde, 2003: 15). Así comienza el prefacio de la única novela de Oscar Wilde, en la que escritor explica la mayor parte de su pensamiento estético. Wilde defendió el arte por el arte, simplemente como belleza, sin ninguna otra utilidad más que la de ser contemplado, procurar felicidad, y hacer olvidar los sinsabores durante unos instantes. En definitiva, la belleza al margen de cualquier consideración moral. El esteticismo de Oscar Wilde pertenece a los umbrales del siglo XX. El arte por el arte como patrón ideológico es una estrategia de evasión ante ciertas evidencias de la sociedad. En estos casos jamás el arte podrá imitar a la vida, pero el tono de ficción del esteticismo sirve de puente entre el sueño y la realidad. Sin embargo, el arte podía y puede convertirse en un artefacto de poderosa influencia política y social, a partir de la fuerza del compromiso con que el artista se inserte en la sociedad.

En ninguna de sus películas el director británico expone cuestiones morales acerca de la vida o los actos de sus personajes, ni tampoco las repercusiones sociales que éstas pueden acarrear. Ambos trabajos, tanto el de Wilde como el de Hitchcock, hablan de lo mismo: del ser humano y de su ansia por contemplar la belleza. En una película de Hitchcock llamada *Murder!* (*¡Asesinato!*, 1930), el protagonista, Sir John Menier (Herbert Marshall), un personaje muy “wildeano”, se enamora de la víctima, condenada a muerte por asesinato, y está determinado a salvarla y dice que “los artistas tenemos una doble función: utilizamos la vida para crear Arte y el Arte para criticar la vida”. Para Hitchcock, al igual que para Wilde, su arte era su fuente de vida, y alcanzar su máxima perfección uno de sus objetivos primordiales.

Basil Hallward, pintor, está realizando el retrato de un hermoso joven llamado Dorian Gray. Lord Henry Wotton, amigo de Basil, se queda prendado de lo que contempla, y cuando conoce al muchacho le hace consciente de su increíble aspecto físico. El joven pronunciará un deseo que se convertirá en realidad, y es el de permanecer joven mientras su retrato envejece por él. Como consecuencia de su comportamiento Dorian será odiado por todos. Sybil Vane, una joven actriz enamorada de él se suicidará ante el rechazo de Dorian. Ninguna acción reflejará en su rostro el dolor ni los remordimientos, todas las consecuencias de las emociones se manifestarán en el retrato. El hermano de Sybil, James Vane, comienza a acechar a Gray en busca de venganza; su acercamiento traerá recuerdos a Dorian y, con ellos, llegará la culpabilidad. Dorian destruye entonces su retrato, símbolo de su pasado y de sus acciones y con él, se destruirá a sí mismo.

Entre los personajes de *The Picture of Dorian Gray* y *Vertigo* existen los siguientes paralelismos

Dorian – Scottie: los dos juegan con las personas y sus destinos con la finalidad de conseguir un placer morboso. Dorian y Scottie intentan contemplar la belleza de nuevo. Scottie está muerto en vida desde el momento en que pierde a Madeleine, lo único que le mueve es la recuperación de la imagen física de la desaparecida. El espíritu de Gray también está muerto, vaga sin rumbo por los bajos fondos de Londres. Scottie lo hace por las calles de San Francisco.

Lord Henry- Gabin Elster: el primero es alguien que domina la vida de Dorian; el segundo es un asesino de guante blanco, creador y provocador de todo lo que sucederá a los dos personajes principales de la cinta, John Ferguson y Judy Barton.

Ambos personajes ejercen una potestad desmesurada con respecto a la vida de las víctimas a las que utilizan en su propio beneficio.

Basil – Midge: estos dos personajes, mediante sus comentarios constantes, intentan explicar la realidad a Dorian, a Scottie y al espectador. Basil y Midge proponen unos códigos morales y dan su opinión más prudente sobre las acciones de los demás. Son personajes estabilizadores e importantes pero que, al final, desaparecen del relato, siendo abandonados por aquellos dos que más aman. Ambos se dedican a la pintura y, quizás por ello, son los que más cerca están de la realidad. Su profesión es observar y analizar.

Sybil-Madeleine/Judy: las dos se ven forzadas a representar papeles que en muy poco se asemejan a su persona, pero ésta es la única manera en que serán aceptadas por los protagonistas masculinos. Cuando muestran su deseo de ser queridas y valoradas por ellas mismas, son totalmente rechazadas, siendo su única salida posible la de la muerte. Hay algo que las diferencia, y es el hecho de que Scottie, al final, consigue amar a Judy, mientras que Dorian no hace lo mismo con Sybil.

Retrato de Dorian/ Retrato de Carlota: absolutamente fundamentales dentro del relato. Parece que los dos llevan una maldición consigo pues provocan la muerte de los protagonistas y algún personaje más; sus presencias son constantes a lo largo de los relatos.

Wilde y Hitchcock presentan los objetos de deseo de forma casi idéntica, pues ni Basil ni Scottie están enamorados de Dorian y Madeleine como individuos, sino de las ideas que se han forjado sobre ellas en la imaginación. Hitchcock y Wilde plantean el dilema del amor y de la identidad de las personas de las que el individuo se enamora, alguien real, una idea o un ideal. Ambos apelan al espectador, provocando sus instintos mediante sus narraciones. Con Oscar Wilde el lector descubre pasiones. Con Hitchcock el espectador es manipulado por medio de las imágenes, a través de las cuales es obligado a descubrir que ha empatizado y simpatizado, bien con el asesino (como Norman Bates), bien con un personaje de comportamiento moral sancionable (Scottie, alcohólico y partícipe de un adulterio; Alicia en *Notorious*). Como decíamos, el caso de Norman Bates es un buen ejemplo: alguien acaba de asesinar a Marion, el espectador no sabe quién ha sido, y Norman se encarga, como perfecto hijo que es, de borrar todas aquellas huellas que pudieran involucrar a su madre en el crimen. Norman hunde el coche de Marion (con el cadáver de ella dentro del maletero) en un pequeño lago cercano a su casa y al motel; en un momento dado el coche se queda estancado. Lo que

el espectador siente y sufre en ese instante es el temor de que Norman, tan buen muchacho, no consiga su propósito. Aunque al final se descubre que Bates es el agente material del crimen, el espectador continuará siendo su aliado.



5.2. En torno a la Intertextualidad

En el año 2019 la ciudad de Los Ángeles se ha convertido en un monstruo demográfico. La Tyrell Corporation se dedica a la creación de unos robots virtualmente idénticos a los seres humanos llamados replicantes. El modelo más perfecto es el llamado Nexus 6, el cual es utilizado como esclavo por los humanos en las colonias espaciales. Seis modelos Nexus 6, cuya vida ha sido programada sólo para que duren cuatro años y así impedir que lleguen a desarrollar sus propias emociones, se han rebelado en una de esas colonias y, tras asesinar a veintitrés personas, han regresado, fugitivos, a la Tierra, donde los replicantes han sido declarados ilegales. Para eliminarlos, los humanos han creado los *blade runner*, cuya misión es acabar con los replicantes. Rick Deckard es el *blade runner* encargado de retirarlos. El más perfecto de todos los replicantes, puesto que se ha conseguido crear en él la ilusión de los recuerdos, es el nuevo modelo, Rachel, de quien Deckard se enamora. Por otro lado, Batty, el replicante jefe, está obsesionado con la idea de que es un ser perecedero y quiere saber los datos relativos a su morfología y a su longevidad, así como su fecha de emisión. Para intentar conseguir un alargamiento de su vida se entrevista con Tyrell, u creador, pero ante la imposibilidad de conseguir ampliar su tiempo de vida, le mata. Cuando todos los replicantes, salvo Rachel, han muerto, Batty nota cómo duración comienza a llegar a su fin. Afectado por haber leído el miedo a la muerte en los ojos de Rick, Batty le salva la vida cuando éste se halla a punto de caer al vacío desde la terraza del edificio, no sin decirle que ahora sabe “lo que significa ser esclavo, vivir con miedo”. Al final, Rachel y Deckard escapan, sin saber cuánto tiempo les queda. Pero, ¿quién lo sabe?

Aunque en una primera lectura pueda resultar extraña la relación aquí establecida entre ambos films, lo cierto es que existen muchos puntos en común, así como otros que, por ser contrarios, ayudan a comprender mejor la enorme complejidad de una película como *Vertigo*.

Blade Runner se sitúa en la ciudad de Los Ángeles en el año 2019. 1956 es la fecha dada por Judy a Scottie cuando lee la información de su carnet de conducir para demostrarle que es quien dice ser, y no quien Ferguson se empeña que sea. Ésta se sitúa en la ciudad de San Francisco. Los Ángeles y San Francisco son ciudades cercanas a nivel geográfico y la novela en la que se basa *Blande Runner, Do andronics dream of electric sheep?* (¿Sueñan los Andrioides con Ovejas Eléctricas?, Philip K. Dick, 1968)

se emplaza en San Francisco; fue por decisión y deseo de Ridley Scott localizarla en Los Ángeles.

La impresión que los productores se llevaron de *Blade Runner* durante el primer pase, cuando todavía faltaban algunas modificaciones por hacer, era que se trataba de una película triste y negativa, y que los espectadores, en especial después de los éxitos recientes de Ciencia Ficción, tales como la saga de *Star Wars* e *Indiana Jones*, no se encontrarían a gusto contemplando algo tan depresivo. Sin embargo, en comparación con *Vertigo* el film de Ridley Scott es muy positivo, ofreciendo incluso a sus dos protagonistas la posibilidad de ser felices, aunque sea durante un periodo de tiempo que se desconoce.

La muerte y el deseo son temas capitales en ambas películas. La diferencia está en que en la primera Madeleine desea morir –supuestamente– y siente cómo su círculo vital se va cerrando sin que ella pueda hacer nada para impedirlo. Para ello, un antiguo compañero de la universidad, Gavin Elster, pide ayuda a Scottie –detective retirado–, para que averigüe cuál es la realidad de la intromisión de los recuerdos (y algún fantasma-antepasado) de ésta en su vida. En *Blade Runner* el círculo vital de los replicantes también se va cerrando, pero por haber sido así programados por su diseñador, el señor Tyrell, con una longevidad, en principio, de cuatro años. Ellos quieren prolongar su existencia, y es por esto por lo que localizan al padre creador (no a la madre), pues quieren las respuestas que les permitirán vivir más tiempo. Madeleine no quiere morir, y mucho menos Judy, la persona real que la da vida. Todo es una trama urdida por Elster para matar a su esposa y quedarse con el dinero de ella y convertirse en un hombre libre. La trampa que se emplea es Scottie, y su conocida retirada de la policía por su acrofobia o miedo a las alturas.

Scottie y Deckard son dos detectives que están fuera del cuerpo y cuyas vidas están vacías, necesitadas de algo que las motive. Deckard ha matado ya a varias personas y replicantes. De Scottie no poseemos esa información, pero el policía que muere al principio de la película lo hace por haber intentado salvarle de caer desde el tejado de un edificio muy alto. En esta misma situación se encuentra el personaje de Harrison Ford al final de la cinta, después de su lucha con Batty, el último replicante rebelde (que no último de su especie pues todavía quedan con vida dos replicantes más: Rachael y Deckard): se ha quedado colgando del canalón, igual que John Ferguson, a expensas de que el personaje de Roy le tienda una mano y le pueda subir al tejado. Batty, en un último instinto de vida, cuando está sintiendo la muerte apoderándose de él,

le salva, no sin antes hacerle sufrir un profundo vértigo, explicándole la metáfora de lo que Deckard está viviendo en el abismo en ese preciso instante, situación que durante mucho tiempo han vivido los replicantes y contra la cual han intentado luchar. Y es que, “ahora sabes lo que significa ser esclavo, vivir con miedo”. La cercanía a *Vertigo* es indudable en esta secuencia. Batty explica lo que es uno de los temas y sentimientos capitales de la película de Hitchcock, y las angustias que mueven y paralizan al detective Ferguson durante toda la película. Y además lo hace empleando las mismas imágenes: los protagonistas colgando de un tejado, a gran altura, y un hombre que les tiende la mano para salvarles de su caída. Pero los dos hombres que les salvan son los que mueren.

El vértigo del que habla Hitchcock va mucho más allá que de la desagradable sensación que se tiene al contemplar el vacío desde las alturas. Como hemos explicado en ocasiones en la presente tesis, el concepto de vértigo es una metáfora del abismo vital en el que el ser humano se suma en numerosas ocasiones a lo largo de su existencia. La contemplación del abismo puede desempeñar otras funciones y tener otras finalidades. Por ejemplo, en *Rebecca*, Maxim de Winter, voluntariamente, también se encuentra al borde de un precipicio, desde uno de los altos acantilados de las costas del sur de Francia. Su intención es suicidarse. Maxim es salvado en este momento y a lo largo de toda la película, por una mujer y el amor que ésta le profesa.

Sin embargo, Batty, que ya ha perdido a su compañera replicante Pris y cualquier tipo de esperanza de vivir un poco más, muere en paz, recordando frente a Deckard algunos de los momentos y recuerdos increíbles que ha logrado recolectar durante sus cuatro años de existencia. Rick, por su parte, va en busca de Rachael y, aun a pesar de que Gaff, el otro policía, nos recuerda que “it’s too bad she won’t live, but then again who does!?”⁷⁷, escapa con ella a una felicidad que parece ser tan segura como perecede. Esto no sucede en *Vertigo*. De acuerdo con la interpretación que proponemos, Judy y Scottie mueren al final. Son muy pocos los momentos de felicidad que se ven en la película. Si acaso, la fascinación que siente al principio Scottie al conocer a Madeleine, pero ésta se verá pronto enturbiada con su pronta desaparición. Y cuando Ferguson encuentra a Judy, la apatía, la tristeza y su aceptación (relativa) de las cosas como son y su consiguiente vacío vital son evidentes en su rostro. Si acaso, se puede adivinar la felicidad cuando, después de la transformación-resurrección de Judy

⁷⁷ “Qué mal, ella no vivirá. Pero, ¿quién vive?”

en Madeleine, ésta vuelve a salir del cuarto de baño, esta vez vestida de negro. Eso sí, es una felicidad adivinada, no filmada, que tan sólo puede ser imaginada. El infierno vital se acerca a Judy (y a Scottie) cuando, de manera quizás voluntaria, se pone el collar que en su día perteneció a Carlota y que el espectador y Scottie asocian a ella gracias al cuadro expuesto en el Museo de la Legión de Honor. Es precisamente ésta la clave fundamental que descubrirá a Ferguson la realidad de lo sucedido y de la realidad en torno a Madeleine y Judy. Las imágenes y los recuerdos son piezas clave en ambas películas. No aparecen cuadros en *Blade Runner*, quizás demasiado valiosos para la sociedad futurista y triste que filma Scott. Pero sí que aparecen fotografías como referencia biológica y afectiva de los antepasados de Rachael y Deckard, los dos nuevos modelos de replicante a los que se han implantado recuerdos de personas reales, relacionados con las fotografías que aparecen en la película. En *Vertigo* hay también recuerdos de otras personas utilizados para ayudar en la transformación de un individuo en otro. Esto es, para que la conversión de Judy sea más real y efectiva Elster cuenta a Barton recuerdos de su esposa, que utilizará durante sus conversaciones con Scottie. Hay, tanto en Tyrell y Sebastián así como en Elster y Ferguson, reminiscencias, no sólo de Pygmaliones que quieren construir y transformar seres existentes en ideales soñados, sino también de Frankensteines que desean crear y dar vida, al igual que en el Antiguo Testamento dios creó a Adán y Eva. Este aspecto mitológico del relato ha sido estudiado en páginas anteriores.

A pesar del halo de decadencia y muerte que rodea *Blade Runner*, en realidad esta película trata del amor a la vida y de la lucha por mejorarla y volver a los valores primitivos del ser humano, tales como los sentimientos. Sus protagonistas, Rachael y Deckard, tienen una segunda oportunidad para ser felices. En *Vertigo* existe esta coyuntura, pero también se malogra. En *Vertigo* hay una constante búsqueda de la muerte; en *Blade Runner* la búsqueda se centra en la vida.

Dracula de Bram Stoker (1992) de Francis Ford Coppola, se basó en el libro de Bram Stoker y revitalizó el personaje del vampiro adaptándolo al gusto contemporáneo, algo que Coppola consiguió gracias a la utilización de dos estrategias: la recuperación de buena parte de la novela original, eliminando añadidos de versiones cinematográficas de Drácula y, por otro lado, la presentación del lado humano y sentimental del vampiro, más allá del morbo sexual y terrorífico sugerido en versiones anteriores. Coppola reconstruye el pasado del conde Drácula antes de ser vampiro, y lo presenta como un condenado, un maldito, que deambula por su propio infierno como resultado de la

ausencia de Elisabeta, su esposa. Al contrario que en otras versiones, Coppola ambienta la acción en la época victoriana, momento en que la novela fue publicada.

Francis Ford Coppola cuenta la misma historia que Alfred Hitchcock en *Vertigo*: el protagonista, solitario y atrapado en una depresión, deambula por las calles buscando a la mujer que murió arrojándose al vacío desde una torre ubicada en una iglesia. Con el pasar del tiempo Drácula y Scottie encontrarán una réplica físicamente exacta a la muchacha que perdieron. Al final, uno de los dos muere, presentando ambos autores un final abierto para el espectador.

Las similitudes entre *Dracula* y *Vertigo* se remontan a Orfeo descendiendo al infierno para rescatar a Elisabeta/Madeleine de entre los muertos. En las dos narraciones los protagonistas sufren una profunda depresión hasta que Mina/Judy son encontradas, la primera por Drácula por las calles de Londres, la segunda por Scottie por las calles de San Francisco. Ambos autores retratan la muerte en vida como producto de la ausencia del amor perdido. Dicha pérdida se produce en una iglesia, lugar donde las protagonistas, sacrílegamente, se quitan la vida. Una vez que se ha producido el reencuentro, Judy es transformada en la difunta por Scottie, mientras que el cambio de Mina se produce desde ella misma siempre que tiene una cita con Drácula. Ellas dos son las únicas que pueden salvar al conde y al detective de su oscuridad pero, al final, en realidad, sólo queda la muerte. Hasta entonces, los recuerdos ayudarán a ambas parejas a revivir la felicidad perdida. Al final uno de los dos muere. La felicidad puede ser un recuerdo o una conspiración, difícilmente una realidad.

La educación católica de Hitchcock se aprecia en cada una de sus películas. El miedo y el pecado son dos constantes en su filmografía. Pero el agnosticismo también. Eugenio Trías dice:

“Presencia constante de esos pies tomados en primer plano en medio del campo, con o sin zapatos. Los mismos que sobresalen de la bañera, en la habitación contigua a la sala de reunión en donde se halla toda la comitiva, en la casa de la solterona. Esos pies en escorzo, tomados en primerísimo plano o en contrapicado, constituyen, quizá, un poderoso icono que podría pensarse la réplica humorística, y hasta blasfema, del célebre escorzo de los pies del Cristo yacente de Mantenga” (Trías, 1998: 47).

Jennifer, el personaje que interpreta Shirley MacLaine en *The Trouble with Harry*, parece una sucesora de Lilith, la primera mujer de Adán, quien fue “condenada” por Yahvé por no acatar las órdenes de su marido y haberse revelado. Era atípico en la

sociedad de los cincuenta encontrar a una mujer que decidiese acerca de aspectos relacionados con su propia vida y su futuro. Jennifer tiene voz propia, e incluso echa a Harry de su casa. Ha sido capaz de salir adelante sola.

Arnie, el hijo de Jennifer, descubre el cadáver de Harry y es quien, al final, soluciona involuntariamente el enredo gracias a la confusión lingüística con su conceptualización de “hoy y mañana”. Para Arnie, mañana es ayer, por lo que hoy ha encontrado el cadáver de un hombre en el bosque. En el Nuevo Testamento los niños desempeñan un papel fundamental. Al igual que en *Ordet* de Carl Theodor Dreyer, donde la niña provoca de manera indirecta la resurrección de su madre mientras su tío Johannes (en clara referencia a San Juan), pronuncia su “dejad que los niños vengan a mí y no se lo prohibáis”, en referencia a Jesucristo en San Mateo 19, 13-15; San Marcos 10, 13-18; San Lucas 18, 15-17.

El capitán, cazador además de filósofo, explica los fundamentos en los que su visión de la vida se sustenta, y adapta las bienaventuranzas en su propio provecho: “bienaventurados aquellos que nada esperan, porque no quedarán decepcionados”. Su perspectiva es machista y propia de la época. Lo que más le satisface son los conejos y la caza. Apela repetidamente al instinto primitivo y a saciarlo. Su visión está muy acorde con la de los vaqueros de las películas, así como el galán prototípico de las películas de Hollywood. Johnny Guitar, en los famosos diálogos de la película homónima de Nicholas Ray, afirma que

“No hay nada mejor que fumar después de un buen café. Hay ciertos hombres que sueñan con conseguir oro y plata, otros con tener muchas tierras y rebaños, y algunos que sienten debilidad por el whisky y las mujeres. Pero si uno se fija bien, ¿qué es lo que más nos satisface? Un cigarrillo y una taza de café” (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1955).

La conciencia, la pesadumbre por haber hecho algo negativo (o saber algo, como en *I Confess*) no es en absoluto uno de los aspectos principales que caracterizan a los personajes; más bien es su ausencia de remordimientos. La Señorita Graveli, a pesar de su apariencia, y aun pensando que ha sido ella quien ha dado muerte a Harry con la punta de su zapato cuando éste ha intentado propasarse con ella, no dice nada cuando el capitán se autoinculpa, dejando que él cargue con la culpa y las posibles consecuencias. Para Jennifer, la muerte de Harry supone una alegría. En el entierro final, cuando la piden que diga unas palabras ante la tumba de Harry, responde “¿unas palabras? A mí

no se me ocurre ninguna oración. Ya estará donde le corresponde. Adiós Harry, te perdono”. Con éste “estará donde le corresponde”, Hitchcock abre la posibilidad, en sus diálogos, de un lugar al que ir después de muerto. En *Vertigo*, ni siquiera se da esta alternativa. Ese paraíso o infierno hipotéticos se dan en *De entre los muertos* en la vida real.

Los demás personajes de *The Trouble with Harry* se dedican a librarse del cadáver. El vagabundo de la comarca se encuentra tan feliz cuando descubre al muerto y se pone sus zapatos, dejándole solo con sus calcetines y sin dar aviso a las autoridades correspondientes. Otros dos personajes muestran, a su vez, confianza (o la falta de ella) en ideas paganas relacionadas con el concepto de *suerte*: a partir de la idea de buena suerte asociada al número cuatro (por el trébol de cuatro hojas), Arnie considera que, a pesar sus cuatro patas, han matado al pobre conejo. El capitán confirma que supo que ese día tendría mala suerte pues por la mañana se había topado con un petirrojo borracho (ave de color verde y rojo, los colores que más se repiten a lo largo de *Vertigo*).

La reflexión que hace Alfred Hitchcock sobre dios en este film es única entre todas sus películas. En el resto de su filmografía no hay referencias a las figuras divinas. Jennifer da gracias a la providencia cuando ve “Harry’s remains”⁷⁸. Para definir lo que es la divinidad ante la pregunta de Arnie de “who’s Providence?”⁷⁹, ella responde que una buena amiga. La mejor reflexión la hace Sam Marlowe, quien incorpora la idea del destino como fuerza dominadora de nuestras vidas, el cual está en manos de Dios:

“It was an accident, God’s will. Today nothing is reasonable. You should be grateful because you have fulfilled your destiny. Imagine that in the heaven’s book it was written that you had to die this date, this very same place. Imagine that something, whatever could be, went wrong and your destiny would keep unresolved. Maybe your death was expected as a result of a thrdernstorm but at that momento there would be no rain at all. Then it’s you who shoots him. Heaven’s will has been acomplished as well as his destiny. You shouldn’t have a guilty feeling. You don’t have to worry”.⁸⁰ (*The Trouble with Harry*).

⁷⁸ “Lo que queda de Harry.”

⁷⁹ “¿Quién es Providencia?”

⁸⁰ “Fue un accidente, voluntad de Dios. Hoy nada es razonable. Deberías estar agradecido habiendo realizado tu función cumpliendo con el destino del hombre. Supón que en el libro del cielo estaba escrito que ese individuo debía morir en esta fecha y en este lugar. Supón que algo, lo que sea, hubiera salido mal y que no hubiera podido cumplirse el destino. Quizás estaba previsto que muriese por un rayo y en

Esta representación de Dios y la religión se aleja completamente de la visión que ofrece Hitchcock en *I Confess*, donde no se atreve a mostrar el idilio entre un sacerdote y una mujer casada, probablemente por miedo a la Iglesia y su reacción. Aunque esta afirmación necesita de especificaciones, como veremos en el apartado que sigue.

I Confess (1952) es la única película de Hitchcock en la que su protagonista es un miembro del clero. Puede, como en *The Trouble with Harry*, nombrar o hablar acerca de Dios o mostrar, como él mismo dijo en varias ocasiones, la educación católica que había recibido, pero nunca había tratado directamente la institución o miembros de ella. Mucho menos, como es el caso, estando uno de ellos involucrado en un asesinato a la vez que en una historia de amor. Esta película es una excepción dentro de su filmografía.

La visión que de la institución eclesiástica dio Hitchcock no fue especialmente positiva, sino que estuvo vinculada a juicios, castigos y malos ratos que recuerdan a los que el director había pasado y sufrido durante su niñez, cuando estudiaba en el colegio de Jesuitas y que dejaron en él una profunda huella: “fear is something that runs very deep. It got a firm footing in me when I was with the Jesuits”⁸¹ (Wood, 2002: 314). Sorprende esta afirmación pues Hitchcock no era precisamente el tipo de hombre que hablara clara y públicamente acerca de sus sentimientos.

En un primer acercamiento a *I Confess* se deduce que los tres rasgos que más desarrolla Hitchcock en la cinta son el maltrato (físico y psicológico) que recibe un cura durante toda la cinta, el sentimiento de culpabilidad y la relación amorosa, todos padecidos por el mismo personaje, el sacerdote. Mostrar esto en la pantalla en una película de un director de éxito con actores protagonistas taquilleros no era normal en el año 1952.

En 1955 Elia Kazan, director de una nueva generación teóricamente más rompedora y rebelde, rodó *On the Waterfront* (*La ley del silencio*, Elia Kazan, 1954) con Karl Malden en el papel de sacerdote íntegro y luchador, siempre posicionado al lado del pueblo y del obrero. Ésta era la misma imagen que tanto Pat O'Brien como Spencer Tracy habían dado en sus interpretaciones de sacerdotes en películas de los años treinta y cuarenta. Al visualizar comparativamente estos textos se concluye que la

ese momento no había tormenta. Entonces llegas tú y le disparas. Se ha cumplido la voluntad del cielo y su destino se ha realizado. Puedes tener la conciencia tranquila, no tienes por qué preocuparte”

⁸¹ “El miedo es algo que se incrusta de manera profunda. Se asentó firmemente en mí cuando yo estaba con los Jesuitas.”

Iglesia y sus miembros eran siempre representados de manera pura y respetuosa, nunca padecían las mismas situaciones que el resto de los hombres.

La visión de los otros personajes sobre el Padre Logan, las cuales prevalecen constantemente a lo largo de todo el relato (aunque los espectadores sepan que el cura interpretado por Montgomery Clift es inocente), es la de que Michael Logan es culpable de asesinato y que mantuvo una relación ilícita con el personaje interpretado por Anne Baxter, Ruth Granfort. Son cuestiones extremadamente delicadas para la época. Hitchcock mostró en sus narraciones muchos aspectos que resultaban espinosos. Los directores de cine de esos años en los que la censura tenía tanta influencia, planteaban en sus guiones asuntos que sabían era imposible que fuesen aceptadas, pero que servían de cebo para que esos mismos censores obviasen otras materias que también eran susceptibles de ser prohibidas y, considerando unos temas y otros, dejasen algunos aspectos complicados incluidos en el guión. Es probable que esto también ocurriese con *I Confess*. En los diálogos se habla constantemente de la relación íntima entre el cura y una mujer casada y de la culpabilidad del sacerdote por el asesinato cometido; ante el acoso sufrido, los dos personajes se niegan a hacer referencia alguna a cualquiera de los asuntos que les imputan, provocando entonces la idea de que realmente ocultan algo. Sin embargo, el director ha seguido las convenciones eclesiásticas y de censura pues ha contado en un flash back la verdad de todo lo sucedido al espectador. A pesar de ello Hitchcock juega con la buena fe del receptor pues, objetivamente, no se sabe si la relación continuó. También juega con las convenciones cinematográficas al utilizar la yuxtaposición como técnica de montaje, burlando de esta manera los cánones de la censura, dejando con ello dudas sobre la realidad del presente narrativo pues sólo contamos con la declaración de los dos protagonistas. Es fácil deducir que es mucho el tiempo transcurrido y que las pruebas que tenía Villet para realizar su chantaje quedaban obsoletas, menguando por tanto sus posibilidades de credibilidad y éxito. En cuanto al asesinato, es evidente que no fue Clift el autor.

Los títulos de crédito de la película comienzan con un plano contrapicado y con el espectador mirando un cielo poblado de nubes. La música que acompaña tiene tintes religiosos, pero conforme avanza la película el espectador comprueba que en realidad es el *leit motiv* compuesto por Dimitri Tyomkin como tema de amor para la pareja protagonista de la película, esto es, el sacerdote y la mujer casada con un político. Cada vez que salen Montgomery Clift y Anne Baxter en escenas de corte romántico, ésta es la música recurrente que aparece acompañando las imágenes, lo cual refleja el carácter

travieso de Alfred Hitchcock sugiriendo, más que mostrando, un amor ilícito, utilizando la banda sonora como medio. Él advierte siempre en sus películas que el receptor ha de leer entre líneas, ver más allá de lo que es mostrado en las imágenes.

Después del cameo del director aparece en pantalla el cadáver de un hombre mientras que otro con sotana sale rápidamente del edificio donde se ha cometido un crimen. Individuo que, poco a poco, se irá despojando de su vestimenta. Éste entra en la iglesia en la que Montgomery Clift ejerce su postulado. El interior de esta iglesia es similar a la iglesia de San Francisco que aparece en *Vertigo*. Otto Keller es el nombre del sacristán de dicha parroquia. Él y su esposa Alma (igual que la mujer de Hitchcock), son de origen alemán. El padre Logan les dio su amistad y apoyo después de la Segunda Guerra Mundial. El aspecto clave de la cinta aparece a continuación: es el momento de la confesión en la que Keller declara que ha matado al abogado Villet para robarle su dinero y que, para evitar ser identificado, llevaba una sotana. Durante el sacramento de la confesión Hitchcock pone en boca del sacristán la dura afirmación de “Thanks to you, I’ve been forgiven. The police would have never done so”⁸². Keller siente alivio al saber que el perdón más importante en la mentalidad de muchos, el divino, le ha llegado de manos de un sacerdote. Se hace hincapié en el hecho de que el ser humano, personificado en la policía y, con ellos, la justicia, la cual le condenaría por el crimen cometido. Para Keller, aunque su ansiedad aumente por la desconfianza ante la posibilidad de que Logan pueda denunciarle, este perdón es importante y le tranquiliza. No así para el sacerdote que carga con la duda y sentimiento de culpa ante la doble posibilidad de su procedimiento: callar, su obligación como sacerdote, o revelar a la policía lo que conoce, su responsabilidad como ciudadano civil. Keller hace mención de la horca, y es que la pena de muerte era operativa en esos años en Canadá (es en Quebec donde se desarrolla la acción).

Otto Keller explica a su esposa que el sacerdote no puede contar lo que ha escuchado pues prevalece ante todo, incluso ante la justicia, el secreto de confesión. Sin esta explicación la mayoría de los espectadores que no profesan la religión cristiana desconocerían esta peculiaridad de un sacramento que puede resultar singular a otras doctrinas. Hitchcock toma como excusa esta circunstancia, la del secreto de confesión, para desarrollar temas más profundos, todos relacionados con la figura de un sacerdote en activo. Sirve todo ello para mostrar y ahondar en el sentimiento de culpabilidad de

⁸² “Dios me ha perdonado gracias a usted. Pero la policía nunca lo haría.”

alguien que ha de guardar, forzosamente, un secreto tan difícil. A pesar del evidente miedo que Hitchcock pudiese tener a la institución de la iglesia, el director se atreve a plantear dos cuestiones muy peliagudas para una organización intocable. No la juzga, pero la pone en un aprieto.

La policía aparece en este momento y, ante la declaración de dos niñas que paseaban junto al edificio donde se cometió el asesinato y que vieron salir a un hombre con sotana de la casa de Villet Hitchcock propone, placentemente, algo difícil de asimilar para la sociedad de la época: que los sacerdotes estuviesen bajo sospecha de asesinato y que la policía los interrogase buscando entre sus alzacuellos a un asesino. El fiscal dice en un momento dado que “it has no sense that a priest gets himself involved in such a thing.”⁸³

Hitchcock pone los mismos peligros y situaciones a un sacerdote que a un individuo cualquiera del resto de sus películas. Muchos críticos argumentarán que el director podría haber sido más directo y duro en la exposición de los hechos, pero es seguro que la iglesia, a través del Código Hays de censura, no hubiese dado su aprobación a la realización de la película. Es seguro que no se hubiese permitido que el proyecto siguiese adelante.

El personaje de Ruth es presentado ante la audiencia en la puerta de casa de Villet al día siguiente del suceso, pues el cadáver ha sido descubierto. Hitchcock muestra entonces que el cura y ella se conocían y que gracias a su muerte se sienten liberados. Al igual que en *The Trouble with Harry*, la muerte a veces no conlleva para otros la pena sino la liberación.

Hitchcock se regodea, tanto en el interrogatorio de Ruth realizado por la policía como en su declaración en el juicio, en los pormenores de su relación personal con el padre Michael Logan. Se incluye un flashback en el que aparece Montgomery Clift besando en varias ocasiones a su novia o a una mujer casada, depende de las fechas que se quiera tener en cuenta; Logan no está vestido de cura sino de civil, pero sí aparece el flashback intercalado en yuxtaposición con momentos en los que sí lleva puesta la sotana, evidenciándose que en algún momento en su vida sucumbió al pecado. Hitchcock no deja esta parte de su historia enterrada en el pasado de los personajes, sino que lo proyecta y rueda un primerísimo plano del beso, provocando de nuevo en su filmografía un menàge a trois del espectador con, en este caso, Montgomery Clift y

⁸³ “Es absurdo que un cura se vea mezclado en esto.”

Anne Baxter. El padre Logan muestra públicamente su sentimiento de culpabilidad por haber amado a una mujer en algún momento de su vida; en el presente narrativo la vida matrimonial de Ruth, a la que todavía parece que ama y quiere proteger, se va a ver también afectada por hacerse pública su historia de amor. Hitchcock deja claro a lo largo de la cinta que este amor ilícito sigue latiendo con fuerza. El sentimiento de culpabilidad del cura se produce también por el hecho de que no puede cumplir con su deber social de entregar a un culpable de asesinato. Dejando a Dios a un lado, su silencio le convierte en cómplice de asesinato, lo cual, por otro lado, le convierte en cómplice.

Que el nombre de la esposa del señor Keller sea Alma no es casual. Es un homenaje a su mujer, abnegada y justa, si es así como Hitchcock pretendía retratarla identificándola con el personaje que lleva su mismo nombre. Hay algunas frases del sacristán, repetidas de manera similar en otras películas, que reflejan algunos pensamientos del director, tales como que “I longed to pray, what now nobody can help me. I have abused your kindness. You gave my wife and me a home, a job, even your frienship. These things are so wonderful for a refugee, for homeless people. You trusted me.”⁸⁴

El matrimonio Hitchcock era inglés. Todas sus películas están llenas de confesiones y reflexiones filosóficas. Las palabras de amor dirigidas al personaje de Alma pueden ser interpretadas como una declaración del director a su esposa.

El padre Logan ha de pasar su calvario cual Jesucristo, asumir los hechos como consecuencia de su destino y entregarse y morir, si ello fuese preciso. Pero nunca renunciar a lo que él había elegido ser y todo lo que ello implica. Por ejemplo, cuando la policía le cree huido pero lo que sucede en realidad es que Michael Logan está paseando en soledad, meditando y luchando contra sus deseos intentando asumir el destino que le ha correspondido vivir, Hitchcock muestra un plano en el que lo primero que se ve es una estatua de Jesucristo portando la cruz, en clara similitud con lo que le está sucediendo en ese preciso instante al personaje de Montgomery Clift. Las situaciones en las que el director de *Vertigo* pone al sacerdote, recuerdan ciertos pasajes del Nuevo Testamento, en especial los Evangelios, donde se narran los hechos de la vida de Jesucristo. En San Mateo, 16, 24:

⁸⁴ “deseaba rezar, pero nadie puede ayudarme. He abusado de su bondad. Usted nos proporcionó a mi esposa y a mi un hogar, un trabajo, incluso una amistad. Es algo maravilloso para un refugiado, un hombre sin hogar. Usted confió en mí.”

“Y dirigiéndose a sus discípulos añadió:

-Si alguno quiere venir detrás de mí, que renuncie a sí mismo, cargue con su cruz, y me siga. Porque el que quiera salvar su vida la perderá; pero el que pierda su vida por mí la conservará. Pues, ¿de qué le sirve al hombre ganar todo el mundo, si pierde su vida? ¿O qué puede ganar a cambio de su vida? El Hijo del hombre está a punto de venir con la gloria de su Padre y con sus ángeles. Entonces tratará a cada uno según su conducta. Os aseguro que algunos de los de aquí presentes no morirán sin ver al Hijo del hombre venir como rey”.

Ésta es la esencia del personaje de Clift en esta película puesto que ha renunciado a sí mismo y está cargando con una cruz muy pesada y que es mostrada metafóricamente en la pantalla. Michael Logan pone en peligro con ello su vida física pero es, como explica el texto de San Mateo, la forma en que él, de acuerdo con sus creencias, realmente la conservará, “renuncie a sí mismo, cargue con su cruz, y me siga. Porque el que quiera salvar su vida la perderá; pero el que pierda su vida por mí la conservará”. La rectitud moral que se aprecia en estas líneas del evangelista encaja con los rasgos que caracterizan al personaje principal, pero distan un poco del conjunto de circunstancias que paralelamente dibuja Hitchcock en torno a dicho personaje. Montgomery Clift es “el Hijo del hombre va a ser entregado en manos de los hombres, y le darán muerte, pero al tercer día resucitará” (San Mateo, 17, 22). Durante su supuesta huída, el padre Logan parece recrear metafóricamente las palabras de Jesucristo en la Oración de Getsemaní (San Mateo, 26, 39-40; 42,43) en las que con su mirada intensa y sus silencios, el rostro del actor parece decir “Padre mío, si es posible, que pase de mí esta copa de amargura; pero no sea como yo quiero, sino como quieres tú”, pero en el momento de la entrega el giro es evidente, no sólo por la acción sino, una vez más, por el cambio en la expresión y en la mirada de Montgomery Clift se lee que “Padre mío, si no es posible que pase sin que yo lo viva, hágase tu voluntad”.

5.3. En torno a la Biblia y otros relatos en *Vertigo*

En las páginas que siguen numerosos textos míticos nos ayudarán a desentrañar y comprender los rasgos esotéricos que se dan cita en *Vertigo*. Según Joseph Campbell, “en todo mundo habitado, en todos los tiempos, han florecido los mitos del hombre” (Campbell, 2000: 410). El autor explicó que “a través de nuestros sueños y del estudio de los mitos podemos aprender a conocer y entender el más grande horizonte de nuestro más profundo y sabio ser interior” (Campbell, 2000: 127). Durante más de un siglo el cine ha sido y es una manera de construir y reconstruir esos mitos. Si en líneas anteriores se hablaba de Pigmalión y Galatea, literariamente no podemos olvidar a Romeo y Julieta, Ginebra y Lancelot, Dante y Beatriz, Heathcliff y Cathy, ..., parejas que, como Scottie y Madeleine, han expresado y representado el lado más profundo del amor romántico. En *Vertigo* confluyen muchas influencias, no sólo las relacionadas con eros. En las páginas que siguen se estudian algunos de los mitos que, según la visión de Hitchcock, vuelven a florecer con *Vertigo*. Esta operación no es forzosamente consciente sino que, como explicaron Joseph Campbell y Carl Gustav Jung en sus numerosos estudios al respecto, los relatos capturan la esencia del momento en el que han surgido; con el pasar del tiempo los mitos se van adaptando a las nuevas épocas, pero siguen intentando dar respuesta a las mismas preguntas que siguen sin tener explicación.

La Biblia, texto no aislado sino receptor de numerosas influencias de pasajes egipcios, griegos, romanos, de Mesopotamia, hititas, sirios, fenicios, iraníes, neotestamentarios, es, a su vez, un compendio mitológico que influye en artistas de occidente hasta nuestros días. Los israelitas mantuvieron contacto con numerosos pueblos y, como resultado, incorporaron muchos de sus elementos culturales a la propia tradición. No se sabe exactamente cuándo comenzó el proceso oral que conformó la Biblia; su cristalización no se considera hasta por lo menos el siglo III a.C.; sus fuentes literarias datan del siglo X a.C. y las históricas del siglo VIII a.C (Xella, 1993). En el siglo I de nuestra era se produce el cierre del canon bíblico. En cuanto al Nuevo Testamento, su transmisión oral se produce casi paralelamente a la muerte de Jesús.

La Biblia (τα βιβλία, “los libros”) es el conjunto de textos canónicos del judaísmo y el cristianismo. La canonicidad (esto es, conjunto de libros que integran la Biblia según una *tradición* religiosa concreta) de cada libro varía dependiendo de la

tradición adoptada. Según las religiones judía y cristiana, la Biblia transmite la palabra de Dios. La Biblia es una compilación de textos escritos en hebreo, arameo y griego reunidos para formar el Antiguo y Nuevo Testamento. Ambos constituyen la Biblia cristiana. En sí la Biblia fue escrita a lo largo de aproximadamente 1000 años (900 a. C. - 100 d. C.) (Trebolle, 2007: 47). Todos los textos y su redacción a lo largo de los años asimilaron la riqueza cultural y muchos rasgos de otros mitos y religiones con la que estos pueblos convivían. Dichas influencias se compilan en lo que a partir de ahora en esta tesis se denominará “Textos del Antiguo Oriente”. Dichos escritos presentan la muerte como parte de la vida, casi siempre provocada por la naturaleza. Este hecho rara vez aparece en las películas de Hitchcock: para él, la muerte casi siempre es el resultado de una acción provocada por la mano y la intención del hombre. El director estudia en sus películas más la muerte que la vida, no habiendo aparecido nunca siquiera una mujer embarazada en su filmografía.

En relación a la Biblia, en *Vertigo*, Hitchcock retrata a Madeleine, una mujer (supuestamente) poseída por el espíritu de su abuela. El espectador sabrá a lo largo de la película, antes del desenlace, que quien dice ser Madeleine no es ella en realidad, sino Judy, transformada y dirigida por Elster. Siguiendo la ley establecida en el Antiguo Testamento, en Levítico, 20:27, se afirma que “el hombre o la mujer en quienes resida espíritu de muerto o de adivino serán reos de muerte; se les lapidará; serán responsables de su propia muerte”. Lo que los personajes y Hitchcock hacen es jugar con gente del pasado, con el más allá. En la escena final la caída está provocada por la aparición de un ente indefinido que asusta a Judy (quizás por provenir del posible mundo de los muertos) pero que, en realidad, es una monja. Este irónico detalle es puramente hitchcockiano: por un lado, no deja de resultar un elemento cómico que puede llegar incluso a producir una pequeña sonrisa; por otro, es el verdugo simbólico que castiga la amoralidad de ciertos comportamientos. No parece haber otra salida para Judy más que precipitarse en el abismo, desde un punto de vista estrictamente moral. Esta especie de comunicación, incluso insulto, establecida con el más allá, es un pecado irreparable que ha de pagarse.

En el film aparece la figura del librero, conocedor de todos los chismes de la ciudad, al que recurren Scottie y Midge para averiguar algo de la difunta Carlota. En la persona del librero queda unido el pasado y el presente y sus palabras ayudan, tanto a los espectadores como a Scottie, a creer una historia inverosímil.

Desde Asclepio (hijo de Apolo y de la mortal Carónide), un semidios de la medicina (Esculapio para los romanos) que logró perfeccionar su arte de curar hasta el punto de resucitar a los muertos, pasando por Lázaro (Juan 11, 1-43), Jesucristo, Frankenstein, Drácula y Madeleine, el tema de la resurrección de los muertos es presentada de múltiples formas en la Literatura y el Cine. El anhelo de la vida eterna y la inmortalidad (el Santo Grial y el Árbol de la Vida) propició las Cruzadas. En la Biblia el tema de la resurrección aparece en el Antiguo Testamento (1 Samuel 2:6; Deuteronomio 32:39; 1 Reyes 17:17-23; 2 Reyes 13: 20-21; 2 Macabeos 7:9-11) y en el Nuevo Testamento (Marcos 5: 21-42; Lucas 7: 11 – 17; Marcos 8:31; 9:31; 10: 33-34; 1 Corintios 15: 1-11). Generalmente, la causa de ese tipo de muerte y resurrección era la catalepsia. En los textos Jesucristo resucitó al tercer día; y es que la catalepsia puede llegar a prolongarse durante tres días. Por su parte, Madeleine sale de su tumba resucitada para volver a los brazos de Scottie y volver a morir poco después.

Antes de analizar la intertextualidad de *Vertigo* nos detendremos en *The Birds*, ejemplo de otra película de Hitchcock que funciona por sí misma como narración mitológica apócrifa, continuadora de la tradición esotérica del Antiguo Testamento.

En 1960, un día después del primer visionado del montaje provisional de *Psycho* miles de pájaros atacaron La Jolla, en el sur de California. Tal y como después aparece en la película, numerosos gorriones habían entrado por la chimenea de una casa con los habitantes dentro. Por esas mismas fechas en Santa Rosa varios cuervos se lanzaron contra niños, igual que en la escena que también aparece en la película. (Coma, 2001: 21, 22). En una carta de Hitchcock dirigida a un espectador fechada el 16 de Mayo de 1963, el director decía que

“Tenemos prueba documental de la invasión, por pájaros, de un hogar en La Jolla, ciudad cercana a San Diego. Centenares de pájaros bajaron por la chimenea y penetraron en el hogar. Desde que se ha estrenado el film hemos recibido recortes de prensa de todos los Estados Unidos con relación a que este mismo hecho está ocurriendo en la actualidad” (Coma, 2001: 24).

Según Javier Coma en su libro sobre *Los Pájaros*, “Hitch, que eligió un final abierto, dejó totalmente en la penumbra las causas de la ofensiva desencadenada por los volátiles” (Coma, 2001: 25). Sin embargo, a nivel narrativo, la película es un texto de corte apocalíptico, como apuntaba Evan Hunter en el documental “Cómo se hizo” (*Los pájaros*) cuando hablaba del cuento de Daphne Du Maurier que hubo de adaptar, “it was

a sort of an apocalyptic short story”⁸⁵. No especifica qué quería decir exactamente: si apocalíptico en el sentido bíblico o apocalíptico por lo terrorífico, tan en la línea de las películas catastrofistas de los años setenta, cuyas raíces están en las películas de serie B de los años cincuenta (*Tarantula*, 1955, Jack Arnold).

Evan Hunter incluyó referencias bíblicas e incluso especificó en los diálogos el capítulo exacto de donde citaba dicho extracto. Estas alusiones las puso en boca del borrachín de Bodega Bay, en la escena que se desarrolla en el bar restaurante. Primero asocia los ataques de los pájaros con el fin del mundo. “Y dijo Nuestro Señor: a las montañas, a las colinas, a los ríos y a los valles. Yo levantaré una espada y devastaré todo desde lo alto” (Ezequiel 5).

La camarera responde que “malditos sean los que se levantan temprano para seguir tomando bebidas fuertes”, siendo la respuesta del interpelado Isaías Capítulo 15. El texto en cuestión se corresponde con el Oráculo de Moab y dice:

“Ved, asolada de noche, Armoab está en ruinas; asolada de noche, está en ruinas Quib-Moab. La hija de Dibón ha subido a los altos para llorar [...] Todas las cabezas están rasuradas; todas las barbas afeitadas. Salen por las calles vestidos de saco, por los terrados, por las plazas. Todos dan alaridos, se deshacen en llanto [...] van dando gritos de angustia”.

Como en cualquier obra de Shakespeare, el bufón (en este caso el personaje ebrio) dice la verdad. Cual profeta, dicho personaje sigue repitiendo que los ataques de los pájaros son “el fin del mundo”. Y añade que “mirad las aves del cielo. Ni siembran ni siegan. Tu padre celestial las alimenta”. En este caso no especifica a qué texto se corresponde. Se trata de Mateo 6: 26.

Los profetas en su momento satisfacían necesidades sociales. La palabra *profeta* es una traducción del hebreo *nabi*, cuya traducción más coherente es la de *portavoz*. En principio no fueron personas que predecían el futuro (aunque sí poseían esta capacidad), sino que eran fundamentalmente proclamadores de la voluntad divina y hablaban en nombre de dios, tal y como hace el personaje que en *The Birds*, quien desempeña esta misma función. Estos escritos son antecedentes narrativos del Apocalipsis de San Juan (y los distintos Apocalipsis apócrifos) pues estas historias son revelaciones, no profetizaciones, del final del mundo. En griego, *apokalypsis* significa *revelación* y define la característica principal de este género bíblico y que era una

⁸⁵ “Era una especie de historia corta apocalíptica.”

corriente dentro del judaísmo. Repleto de numerología simbólica (como el 666 que significa Nerón), es una mezcla de la Biblia, la Literatura Apócrifa Judía y Mitología del Antiguo Oriente. En él hay numerosas alusiones a los profetas (Porter, 2007: 94).

Quizás no haya que buscar en *The Birds* una causa por la que se producen los ataques de los pájaros y que simplemente haya que leer el film en términos de continuidad del libro del Apocalipsis. Las Diez Plagas narradas en el *Éxodo* (del Capítulo 7 al 12 de la Biblia) son un antecedente de la narración que Hitchcock y Hunter muestran en pantalla. En el libro de *Éxodo*, en la descripción de la salida de los judíos de Egipto, ante la negativa del Faraón, YHWH, de mano de Aarón y Moisés mandó diez plagas como castigo:

Primera Plaga: Aguas de Egipto se convierten en sangre

Segunda Plaga: Ranas

Tercera Plaga: Mosquitos

Cuarta Plaga: Tábanos

Quinta Plaga: Perecerán los ganados

Sexta Plaga: Pústulas Eruptivas y Tumores

Séptima Plaga: Granizo

Octava Plaga: Langosta

Novena Plaga: Tinieblas durante tres días

Décima Plaga: Muerte de los primogénitos

En 1961 añadimos una undécima plaga: *The Birds*

Es momento de detenerse en textos anteriores a la Biblia, el retrato que hacen del infierno y su paralelismo mítico en *Vertigo*. Se tratarán primero los mitos, epopeyas y leyendas, para seguir después con himnos y oraciones de esos pueblos, además de textos acadios y sapienciales, ordenados primordialmente por su lugar de procedencia. Para poder entender bien este apartado es necesario manejar al mismo tiempo los textos editados por el profesor Julio Trebolle y que se encuentran seleccionados en el Apéndice 6 de la presente Tesis. El orden en el que se han estudiado y analizado los textos respeta el orden elegido por Julio Trebolle.

Textos de Egipto

La civilización egipcia se desarrolló durante más de 3000 años. Su religión, retratada en su mitología, es un conjunto de creencias que impregnaban toda la vida egipcia, desde la época predinástica hasta la llegada del Cristianismo y del Islam en las etapas greco-romanas y árabe. Eran dirigidos por sacerdotes. La existencia de momias y pirámides fuera de Egipto indica que las creencias y los valores de las culturas prehistóricas se transmitieron de una u otra forma por el conocido como camino de la seda. La naturaleza religiosa de su civilización influyó su contribución a las artes.

Vida después de la muerte

Los egipcios creían en una vida de ultratumba y se preparaban para ella siguiendo unas normas determinadas (Libro de los Muertos), preparando el lugar donde sus restos iban a descansar durante la eternidad. Antiguamente sólo los faraones tenían derecho a participar en la vida futura. Después del Nuevo Imperio todos los egipcios esperaban vivir en el más allá y se preparaban, de acuerdo a sus posibilidades económicas, su tumba y su cuerpo; la mayoría de las veces el cadáver era cubierto de resinas para preservarlo, envolviéndolo con lino. En la cámara funeraria se depositaban alimentos y pertenencias del fallecido para su uso en la otra vida.

El Libro de los Muertos

El *Libro de los Muertos*, o *Peri Em Heru* "Libro para salir al día", es un texto funerario compuesto por un conjunto de fórmulas mágicas o sortilegios (*rau*) que ayudaban al difunto en su estancia en el inframundo (Duat) a superar el juicio de Osiris.

Por ahora se conocen un total de 192 capítulos. La sucesión de fórmulas, sin orden alguno, y que llegan a variar de unos ejemplares a otros, tenían sin embargo una lógica interna. Según el egiptólogo francés Paul Barguet, el Libro de los Muertos puede dividirse del modo siguiente (Barguet, 2001)

Capítulos 1-16: "Salir al día" (oración); marcha hacia la necrópolis, himnos al Sol y a Osiris.

Capítulos 17-63: "Salir al día" (regeneración); triunfo y alegría; impotencia de los enemigos; poder sobre los elementos.

Capítulos 64-129: "Salir al día" (transfiguración); poder manifestarse bajo diversas formas, utilizar la barca solar y conocer algunos misterios. Regreso a la tumba; juicio ante el tribunal de Osiris.

Capítulos 130-162: Textos de glorificación del muerto, que se deben leer a lo largo del año, en determinados días festivos, para el culto funerario; servicio de las ofrendas. preservación de la momia por los amuletos.

Capítulos 163-190: es un complemento de todo lo anterior, con fórmulas en donde se alaba a Osiris.

Mitos, epopeyas y leyendas

En la tumba de Giay (Meremtah, soberano de la XX dinastía (1224-1204 a.C.) aparece inscrito que "no dejes de comportarte de acuerdo con todo aquello que desees, hasta que llegue el día del lamento, hasta el momento en que llegue aquél que ve pero que no es visto, y que no tiene fecha fijada, (...) Jamás ha retornado nadie que haya partido".

Hitchcock juega con dos elementos que ya aparecen en este texto del ritual egipcio: uno, la realización absoluta de los deseos, tanto por parte del señor Elster al matar a su mujer, como por parte de Ferguson, transformando a Judy, por segunda vez, en la fallecida y deseada Madeleine. En el caso que aquí ocupa la realización de los deseos es únicamente masculina pues la consecución de los mismos no se cumple en el caso de los personajes femeninos de Midge y Judy. La no realización de los deseos es el rasgo más característico de los personajes del director en su filmografía. Independientemente de su estatus social o de la posesión de cualidades que pudieran ayudar en el camino de la existencia, los individuos que suele representar en sus películas son seres insatisfechos que, llegado el momento, dejarán a un lado sus escrúpulos para poder alcanzar lo que anhelan (por ejemplo, Marion en *Psicosis*).

El segundo elemento, que es además uno de los aspectos que el director emplea para llevar al espectador hasta donde él quiere, es el del más allá, el lugar del cual "jamás ha retornado nadie que haya partido". Este rasgo no es característico en su obra en general, sino sólo de algunas películas en particular. En *Vertigo*, por ejemplo, el uso de los espíritus de los muertos aparece a través de la imaginación de Judy y de Scottie. En el caso de Judy, son sus miedos los que potencian su caída al final de la película. Su temor al más allá hace que considere que la aparición de unas sombras en el momento en que se ha ganado el amor de Scottie sea en realidad la venida de la tumba del espíritu de la difunta Madeleine. Tan sólo en *The Trouble with Harry* el director hace una

referencia tan clara al esoterismo; de nuevo a través del miedo de los personajes al posible fantasma del difunto Harry, el director hace que la apertura involuntaria de una puerta se observe como una prueba de la existencia del más allá.

Por su parte, la mezcla de imaginación, obsesión, deseo y algo de locura en la mente de Scottie propician que éste vea, después de su salida del sanatorio, la imagen de la difunta Madeleine en todas las mujeres rubias que se cruzan en su camino.

La muerte para los egipcios significaba regeneración y cauce hacia una nueva existencia. La segunda aparición de Judy en *Vertigo* es utilizada en un principio por Hitchcock como fuente de esperanza ante una posible nueva existencia para Madeleine y Scottie, así como para Judy. Al igual que en el caso de la fugura del vampiro, para los egipcios la “no existencia” es el castigo por excelencia ante cualquier acto contrario a la norma. Esta no existencia o muerte en vida es el rasgo que define los personajes de Judy y Scottie (de Norman Bates y Marion en *Psycho*) y el cual impulsa, en primera instancia, sus acciones posteriores, generando los distintos conflictos de la trama y propiciando sus trágicos desenlaces.

Los egipcios sitúan el mundo de los muertos en el mundo subterráneo, siendo Ra, el dios de la luz, el que lleve a los difuntos un poco de luz cada noche. En *Vertigo* se juega con la luz y la oscuridad. Con ambas sueña Madeleine constantemente, con una luz al final del camino en tinieblas. Es más, contrariamente a toda la iconografía en la que el infierno se presenta bajo tierra y el paraíso en el cielo, Judy-Madeleine conduce a Scottie al infierno a través de una torre, mientras que Beatriz condujo a Dante al paraíso también en sentido ascendente, tal y como el poeta italiano concibió Infierno, Purgatorio y Cielo.

Previamente Madeleine había intentado ahogarse en la Bahía de San Francisco. En la película el agua es presentada como un espacio de muerte, mientras que para los egipcios el agua es siempre fuente de vida. Para los cristianos el agua está indisolublemente unida al bautismo y la vida. En el capítulo correspondiente a la muerte se habla del suicidio por ahogamiento y del agua relacionada con la defunción en varias películas de Hitchcock: *Rebecca*, *Vertigo*, *Marnie*, *Frenzy*.

A continuación se presentan extractos puntuales del Libro de los Muertos los cuales están reflejados en la película. Estos textos se encuentran completos en el Apéndice 6 al final de este escrito.

1. *Libro de los muertos 175: El establecimiento primordial del orden* (Ap. 6, Pág. 276)

Este hechizo se realizaba para no morir por segunda vez. En *Vertigo*, Madeleine-Judy muere por segunda vez, aparentemente, después de haber sido devuelta a la vida de nuevo. Esta ocasión será la definitiva. También lo son las palabras de este hechizo que ha de decir Ani: no habrá más oportunidades. Atum expresa que “tú vivirás millones y millones de años”, algo que Judy jamás podrá alcanzar, quizás porque en *Vertigo* se trata de un deseo cumplido: recobrar al ser amado después de muerto, en este caso Madeleine. En el hipotético caso de un Scottie vivo, éste lo que intentaría sería olvidar a Judy y tan desafortunada historia. La película es realista: siempre son seres humanos los que participan de la acción y juegan incluso a ser dioses mediante la posesión y utilización de la vida de Judy. Hitchcock no permite la inclusión de elementos fantásticos en esta película; ni en ninguna. Por el contrario, juega con la mente del espectador utilizando para ello aquellos elementos de carácter religioso que son desconocidos a los sentidos del hombre, así como los propios deseos del individuo por alcanzar inmortalidad.

2. *Libro de los muertos 125: Juicio de Osiris (confesión negativa de los pecados)* (Ap. 6, Pág. 278)

Quizás el capítulo más famoso e importante del Libro de los Muertos sea el titulado "Fórmula para entrar en la sala de las dos Maat", en el cual el difunto se presenta ante el tribunal de Osiris al objeto de que se pese su corazón (conciencia y moralidad) y, superada esta prueba, pueda continuar su camino en el mundo de los muertos (la Duat) hasta alcanzar los fértiles campos (de Aaru).

Este capítulo, de notoria complejidad y extensión, contiene las llamadas "Confesiones negativas", declaraciones de inocencia que el difunto realizaba ante los dioses del tribunal (el juicio final) a fin de justificar sus acciones personales, lo que pone de manifiesto su gran importancia moral.

Al igual que X, Judy es el verdadero sujeto del relato, pues conoce todo lo que en realidad ha sucedido. X afirma que “Yo te conozco, yo conozco tu nombre y el de los 42 dioses...” pero, por otro lado, Judy ha llevado desgracia a Scottie.

En este texto también se habla de otro buscador de cuerpos, tal y como hace Scottie durante parte de la película quien, como Orfeo, busca a su Eurídice.

Cuando se dan las instrucciones para el uso del hechizo parece como si, en realidad, se describiese la metamorfosis sufrida por Judy: “se ha de recitar cuando esté

limpio y puro, vestido con ropas nuevas, calzado con sandalias blancas, perfumado con mirra”. Después de todo este cambio, Judy-Madeleine volverá al mundo de los vivos ante la contemplación extasiada de Scottie.

3. Texto de los Sarcófagos: los campos del paraíso (Ap. 6, Pág 279)

Los Textos de los Sarcófagos son escritos que contienen conjuros y que están grabados en los sarcófagos del antiguo Egipto. Son un repertorio de fórmulas sagradas, ofrendas y rituales de inspiración solar. La misión de Osiris era ayudar al fallecido a protegerse de los peligros que pudiera encontrarse en el viaje por el *otro mundo*, preservando de esta manera la inmortalidad del difunto. Estos conjuros también contienen los métodos para su alimentación en la otra vida. Estas son las fórmulas que posteriormente dieron lugar al *Libro de los Muertos*.

Un aspecto primordial es la utilización por parte de los egipcios del color verde “conozco esos dos sicómoros de turquesa verde”. En la escena de la salida de Judy del cuarto de baño metamorfoseada en Madeleine, Hitchcock emplea dicho color verde, creando la ambientación de que en realidad está saliendo en ese preciso instante de entre los muertos. A su vez, el color verde, ya para los católicos, simboliza una esperanza reservada para el tiempo futuro. En la película Hitchcock contamina este significado y, más que esperanza, constituye una desesperanza, dado el trágico desenlace.

Himnos y plegarias

1. Himno a Atón (Ap. 6, Pág. 280)

Es un canto de amor y entusiasmo que pudo haber sido compuesto por el faraón Ajenatón, hacia 1360 a. C. Los hebreos escribieron posteriormente textos semejantes, así como consejos de sabiduría (los Salmos de David, el libro de los Proverbios de Salomón y el Eclesiastés, del s. III a.C. aprox).

Los temas centrales son la belleza y la muerte, provocadas por la fuente de vida (dios Atón). Hasta los pájaros “extienden sus alas en alabanza a Ka”. De nuevo Hitchcock lleva la contraria a creencias establecidas en torno a las aves (la paloma para los cristianos, por ejemplo); para él, hasta en el aspecto más inofensivo pueden ser terribles molestias. Los pájaros que aparecen en sus películas son una indicación de que malos presagios se acercan en el desarrollo de la trama. Esto es debido a las pocas simpatías que Hitchcock sentía hacia las aves. En *To Catch a Thief*, la actriz Jessie

Royce Landis apaga un cigarrillo en la yema de un huevo frito; y es que Hitchcock no los soportaba; en *The Birds* retrata a los pajaros como asesinos vengativos contra los protagonistas y el resto del mundo. En *Vértigo* hay hermosas imágenes de Scottie y Judy paseando por un parque en San Francisco, con bandadas de pájaros revoloteando a su alrededor alrededor. En *Psycho*, todo el espacio está repleto de pájaros disecados y cuadros de aves.

El Himno a Atón es en su totalidad un canto a la belleza, lo que también es *Vertigo*.

Textos sapienciales

1. La instrucción para el rey Merikaré (Ap. 6. Pág. 283)

Merikara fue el último faraón de la dinastía X del Antiguo Egipto, 2050 a. C.. Fue enterrado en una pirámide llamada *Uadsut Merykara*, construida en Saqqara, y aunque se desconoce el lugar exacto donde se erigió, podría ser la pirámide en ruinas situada al este de la de Teti

“El juicio del más allá: los jueces que hagan justicia a los oprimidos ya sabes que no son blandos el día en que hacen justicia a un desgraciado, en la hora en que ejercen su función. ¡Ay cuando el acusador es un sabio! No te fíes de los muchos años, pues ellos miran como una hora la duración de una vida. El hombre sobrevive después de la muerte y sus acciones se ponen en montón a su lado. La estancia allí abajo es para toda la eternidad, muy necio es el que no hace caso de ello”.

Todas las culturas y religiones conciben un juicio después de la muerte. La idea de justicia retratada en el texto representa un ideal de cualquier sociedad. Sin embargo, la presentación que de la justicia hace Hitchcock en el proceso que se hace contra Scottie después de la muerte de Madeleine es negativa y contundente: la injusticia y los falsos juicios prevalecen. El inocente es acusado y el culpable venerado y puesto en libertad.

En *Vertigo* la conciencia es presentada como verdadero juez del más allá. Su acción es la más radical y concluyente en el desarrollo y conclusión de cualquier acontecimiento. Por ejemplo Judy, al final, en su segunda vuelta al campanario, ve en la oscuridad la aparición en las sombras de un ser no definido, el cual se va acercando tranquilo, sin hacer el menor ruido, y que da la impresión de ser la aparición de un

espíritu; es por ello por lo que ella grita “¡No, No!”, pues sus prejuicios la concuden a creer que en verdad sea el espíritu de Madeleine que ha resurgido, esta vez sí, de entre los muertos, justo en el mismo lugar donde fue arrojada al vacío, para cumplir una venganza. Hitchcock mediante su narración y personajes niega por tanto la existencia del más allá.

2. *La sabiduría de Anii y Correspondencia epistolar entre el hijo y el padre* (Ap. 6, Pág. 283)

“I: Guárdate de engañar a los magistrados cuando transmitas un informe. (...) IX. Guárdate de la mujer extranjera, que nadie conoce en la ciudad. No la mires cuando ella sigue a su compañero; no la conozcas carnalmente (...) XIII. No te metas en la taberna, no sea que allí se hable y un compañero denuncie una palabra de tu boca sin saberlo. (...) XXXIV: No abras tu corazón a un adversario que podría utilizar tus palabras contra ti (...) Un hombre puede arruinarse por culpa de su lengua. (...) XLI. ¿Qué hay que pueda durar eternamente? El hombre no es nada. LI. No te pongas a seguir a una mujer, para que ella no te tome el corazón”.

En el punto LI, donde dice “no te pongas a seguir a una mujer, para que ella no te tome el corazón”, se resume uno de los mensajes que pueden desprenderse de *Vertigo*. Esta frase ritual supone una reminiscencia de lo anteriormente estudiado en esta tesis. Constituye una especie de texto profético, en el sentido de la tradición. “Scottie sigue a una mujer por encargo y ambos se enamoran. Y es este enamoramiento (o extraña obsesión), y todas sus consecuencias, lo que constituye un aspecto fundamental de la película, no el hecho de que haya que descubrir quién fue el asesino (esto lo explica Judy a mitad de la película). De haber sido de otro modo, de no haber existido la historia de amor, probablemente su plan hubiese salido perfecto y su amigo Scottie jamás lo hubiese descubierto.

3. *El canto del arpista* (Ap. 6, Pág. 286)

“Muestra cómo son abandonadas las esperanzas de una vida futura, dándose paso a un escepticismo sobre cuanto mantenía la tradición”.

Este texto expone la falta de esperanza en el más allá y en la vida futura. De hecho, parece que se proclamase un *carpe diem* al afirmar en el estribillo “haz fiesta, y

no te canses de ello. Mira, no es dado al hombre llevar su propiedad con él. Mira, ninguno hay que parta y vuelva de nuevo”. Oración metafóricamente puesta en boca de Midge, a quien Scottie no hace caso hasta que la realidad de los hechos le demuestra lo contrario. No sólo a él, también a muchos espectadores. La duda ante lo desconocido abre posibilidades y es con ese anhelo con el que Hitchcock juega.

4. *Cantos de amor* (Ap. 6, Pág. 286)

“No me iré lejos. Mi mano está en tu mano; me pasearé y estaré contigo en todos los lugares placenteros”. Siete días hasta ayer no he visto a mi hermana⁸⁶ y una enfermedad se ha adueñado de mí. Mi cuerpo se ha hecho pesado, olvidado de mi propio ser. Si el jefe de los médicos viene a mí, mi corazón no se contenta con sus remedios... Mi salud reside en que entre del exterior, cuando la veo, entonces estoy bien”.

Scottie tiene que ser ingresado en un sanatorio por la profunda depresión en que se ve sumido al perder el amor para siempre (de nuevo Medicina en *Vertigo*, ver apartado del deseo). El texto representa paso por paso la evolución del personaje de Scottie. Primero, la promesa a Madeleine de que velará por ella y permanecerá a su lado resolviendo la situación con “no me iré lejos”. Segundo, promete a Madeleine protección mediante “mi mano está en tu mano”. Tercero, cuando Scottie la pierde, “una enfermedad se ha adueñado de mí. Mi cuerpo se ha hecho pesado, olvidado de mi propio ser”. Cuarto, aun estando ingresado en un sanatorio, y a pesar de los cuidados médicos y de Midge, Scottie siente que “mi corazón no se contenta con sus remedios”. Quinto, es cuando encuentra a Judy y, sobre todo, cuando la transforma físicamente en Madeleine, que Scottie vuelve a recuperarse “cuando la veo, entonces estoy bien”.

Textos de Mesopotamia

Mesopotamia ("entre ríos", "entre dos ríos", Tigris y Éufrates, actual Iraq). En el país que está entre dos ríos, Tigris y Éufrates, el reino de la muerte era un lugar de tinieblas. La vida más allá de la muerte no era otra cosa más que el infierno. En las líneas que aparecen en el Apéndice 6, en el texto de Ishtar, ese infierno es un círculo rodeado de siete murallas, con siete puertas a su vez. Para llegar allí, a ese lugar oscuro del que

⁸⁶ Igual que el Cantar de los Cantares, 2,5 y 5,8.

jamás se regresa, además de atravesar estas murallas y un río, el difunto, al igual que Judy antes de la entrada a su propio infierno, debía despojarse de sus vestiduras.

El origen del respeto absoluto por los cuerpos inertes tiene sus orígenes en la concepción que de la muerte se tenía en Mesopotamia, pues allí se consideraba que la estructura ósea que quedaba del individuo era la quintaesencia del mismo en vida. Para ellos permanecía todavía algo más, el fantasma, el espíritu, el espectro, el alma, cuyas apariciones tienen lugar en los sueños de los vivos.

El concepto de muerte para muchas tribus de África es muy parecida, y consta de tres fases: la primera, la muerte física; la segunda, el olvido en los familiares de ese difunto y su nombre; y la tercera, el consiguiente olvido del individuo y de su nombre en toda la comunidad. Madeleine, las ideas y sentimientos asociados a ella, vuelven de manera continuada a Scottie y se apoderan de él de tal forma que tiene que ser ingresado en un centro médico. No sólo eso, antes de dicho internamiento, Hitchcock presenta un James Stewart en pleno sueño, más bien pesadilla. En su sueño intranquilo, los muertos protagonistas de esta historia retornan a él perturbando su descanso, algo que, para muchas de estas culturas ancestrales, era la certificación de la existencia de los espíritus de los fallecidos, así como su verdadera venida al mundo de los vivos. A través de los sueños volvían a la vida.

Una de las funciones de la tumba era de paso de entrada a los infiernos. Hitchcock filma esta tumba en la escena de la pesadilla de Scottie como estación de paso tanto físico (en sueños) como espiritual. En un momento dado, John cae por su propia fosa adentrándose en el mundo de los infiernos. Ese infierno existencial le paralizará en vida. Si bien toda la película parece una sucesión de escenas de fantasmas en la que los protagonistas son cadáveres andantes y tristes sin un sentido claro en sus vidas, que tan sólo deambulan de un lugar para otro sin un objetivo vital concreto, el infierno en el que se sume el protagonista alcanza unos niveles de sufrimiento y profundidad espiritual rara vez mostrados en pantalla.

Para las gentes de Mesopotamia la vida de los espíritus en el infierno es absolutamente triste y su vagar deprimido, tal y como aparecen los personajes de *Vertigo*.

1. Descenso de Ishtar al Mundo Inferior (Ap. 6, Pág. 288)

En Hebreo, Ishtar significa Esther. Ishtar (mitología mesopotámica) era la diosa babilónica del amor y la guerra, de la vida, del sexo, de la fertilidad, y patrona de otros

temas menores. Ishtar no se puede considerar dentro del grupo de las diosas madre puesto que su relación con los humanos es más como inspiración para la acción vital que como refugio, y es así como Istar aparece dentro de la épica del Gilgamesh. Se asocia al planeta Venus, estrella de la mañana y del anochecer. Su símbolo es una estrella de ocho puntas. El animal que se la asocia es el león. Istar es la protectora de las prostitutas y de los amoríos extramaritales. No es en absoluto una diosa del matrimonio ni una diosa madre. El matrimonio sagrado que se representaba todos los años en el templo babilónico no tiene una implicación moral ni es modelo de matrimonios terrestres; es un rito de fertilidad

“A la casa de la que no sabe quién entra, al camino que carece de retorno,..., donde no ven luz residiendo en tinieblas, (donde) están vestidos como aves, con alas por vestido, (y donde) sobre la puerta y cerrojo se esparce el polvo. Cuando Istar llegó a la puerta de la Tierra sin Regreso, dijo (estas) palabras al portero: “¡Oh portero, abre tu puerta! ¡Abre tu puerta para que pueda entrar!... Hasta que los muertos superen a los vivos. (...) Cuando la primera puerta le hizo cruzar... arrebató y quitó los pendientes de las orejas...arrebató y quitó las cadenas de su cuello...” ¿Por qué, oh portero, quitaste las cadenas de mi cuello?” (...) Cuando la séptima puerta le hizo cruzar, arrebató y quitó el calzón de su cuerpo, “ ¿Por qué, oh portero, quitaste el calzón de mi cuerpo?” Pasa, señora mía, así son las reglas de la Dueña Inferior. Así que Istar hubo descendido a la Tierra sin regreso.

(...)

Cuando la primera puerta le hubo hecho cruzar, le devolvió el calzón de su cuerpo. (...) Cuando la séptima puerta le hubo hecho cruzar, le devolvió la gran corona de su cabeza. “Si no te paga el precio del rescate, hazla volver”.

De nuevo un texto sagrado narra una visita al mundo de los muertos y posterior vuelta al de los vivos. En él se juega mucho con la simbología del número siete y el paso por círculos concéntricos hasta alcanzar el universo de los fallecidos. En su descenso a los infiernos y posterior vuelta al mundo de los vivos, la diosa Ishtar⁸⁷ tiene que atravesar siete puertas. Su descenso al infierno coincide con la exposición en líneas anteriores de lo que supone dicha bajada, esto es, un círculo rodeado por siete murallas. En El Corán hay que pasar siete estados para llegar al cielo. Mientras este camino se va realizando, la persona ha de ir despojándose de sus vestiduras para poder llegar a un mundo sin luz. En la segunda parte de la película Scottie obliga a Judy a ir

⁸⁷ Igual que Dante, quien en *Divina Commedia* ha de atravesar una serie de círculos hasta llegar hasta el infierno.

desvistiéndose para ir transformándola en la difunta Madeleine. Éste es otro de los pasos que se sigue en el mito mesopotámico de descenso a los infiernos. Para acabar la transformación y resucitar de entre los muertos, Judy-Madeleine entra en el cuarto de baño de su habitación (después de haber pasado un pasillo con numerosas puertas, así como haber salido del ascensor –primera puerta–, entrado en su habitación –segunda puerta– y entrar en el baño –tercera puerta–), del cual sale transformada en Madeleine. Aunque es una resurrección simbólica de este personaje, la finalización del proceso supone el comienzo del descenso a los infiernos de Judy. La culminación del mismo la lleva a su muerte física. Esta puerta como tapa de una tumba no es la primera vez que la utiliza Hitchcock. En *Notorious*, en el final de la historia es la puerta de la casa de Sebastian la que se cierra cual ataúd, cuando él la cruza, adelantando el fallecimiento (asesinato) del personaje.

Allí es donde Judy-Madeleine se encuentra: es su última fase antes de adentrarse en el mundo de los muertos. Simbólicamente en la película se puede considerar que ese portero es Scottie y, además, se ha considerado a sí mismo una especie de dios que tiene la capacidad de “devolver a la vida”. Cuando Judy entra en ese mundo con sus dos transformaciones vive las miserias asociadas a la ultratumba; es un infierno en vida, así como la temida no-existencia. A la muchacha no se le permite ser ella misma en casi ningún momento de la película. Ese juego con el más allá y el mundo terrenal acarrearán gran sufrimiento e incluso la muerte.

Ahondamos en otro rasgo común en ambos textos, que es el acto de despojar a Ishtar de sus vestidos al descender y atravesar las puertas que se nombran en el texto, así como el posterior revestimiento que ha de realizar con la finalidad de atravesar el umbral definitivo que la conducirá al mundo de los vivos. Idéntico es el proceso que sufre dos veces Judy.

2. *El poema de Gilgamesh* (Ap. 6, Pág. 292)

Gilgamesh o Gilgamés, personaje legendario de la mitología sumeria, fue el quinto rey de Uruk (Babilonia, actual Iraq) hacia el año 2650 a. C. En el *Poema de Gilgamesh* se cuentan sus hazañas y su búsqueda de la inmortalidad junto a su amigo Enkidu. En la Biblia se hace referencia a esta ciudad con el nombre de Erech.

La leyenda cuenta que los ciudadanos de Uruk, viéndose oprimidos, pidieron ayuda a los dioses, quienes enviaron a un personaje llamado Enkidu para que luchara contra Gilgamesh y le venciera. Pero la lucha se hizo muy igualada y al final los dos se

hicieron amigos. Juntos decidieron hacer un largo viaje en el que aparecieron toda clase de animales fantásticos y peligrosos.

En su ausencia, la diosa Inanna (Ishtar para los babilonios) había cuidado y protegido la ciudad. Astarté declara su amor al héroe Gilgamesh pero éste lo rechaza, provocando la ira de la diosa que en venganza envía el *Toro de las tempestades* para destruir a los dos personajes y a la ciudad entera. Gilgamesh y Enkidu matan al toro, pero los dioses se enfurecen y castigan a Enkidu con la muerte. Gilgamesh, muy apenado por el deceso de su amigo recurre a un sabio llamado Utnapishtim, el único humano junto con su esposa que, por la gracia de los dioses, son inmortales. Gilgamesh le invoca para que le otorgue la vida eterna, pero Utnapishtim le explica que otorgar de la inmortalidad a un humano es un evento único y que no volverá a repetirse.

Finalmente, la esposa de Utnapishtim pide a su esposo que diga a Gilgamesh dónde localizar la planta (la cual está en lo más profundo del mar) que devuelve la juventud (no la vida o juventud eterna). Gilgamesh la busca y encuentra, pero de regreso a Uruk decide tomar un baño. Entonces una serpiente se la roba. El héroe llega a la ciudad de Uruk donde finalmente muere.

Este poema es una narración de origen sumerio. Está considerada la narración escrita más antigua de la historia. Una de sus tablillas relata un episodio exactamente igual al de la Biblia sobre el diluvio. En otra hay una lucha contra un gigante. En otra se descende a los infiernos. Fórmulas e ideas mitológicas que se repiten.

El texto habla también del amor y de la muerte. La muerte se presenta inseparable de la tristeza (Scottie sufre una fuerte y duradera depresión). En el poema los dioses tienen sus acuerdos y desacuerdos, y en un momento del relato se dice “haz que entregue una ramera”. Hitchcock quiso expresamente presentar el personaje de Judy en oposición al de Madeleine. El aspecto vulgar de Judy pretende subrayar y enfatizar el lado terrenal del personaje en contraste con la presencia fantasmal y divina de Madeleine. Esa ramera “se quitará el vestido, mostrando desnuda su madurez”. Judy ha de desnudarse vistiéndose. Su desnudez va más allá del aspecto físico, “desnuda tu seno para que posea tu sazón .../...desecha tu vestido para que yazga sobre ti” y así Madeleine resucitada vuelve de nuevo a los brazos de Scottie.

Estos textos se presentan teñidos de un toque de ensoñación, rasgo que comparten con la película. Al final Scottie habrá despertado de un sueño del que no se recuperará. Como Scottie en la pesadilla, Gilgamesh teme a la muerte, la cual también es descrita como una fusión de amor y belleza.

En todas las tablillas aparece la búsqueda de la inmortalidad (Scottie busca a una Madeleine que ha vencido a la muerte), la ensoñación (Scottie se ve envuelto primero en una ensoñación gracias a su enamoramiento de esta extraña y fantasmal mujer que es Madeleine y, con su muerte, vive una profunda pesadilla), la búsqueda de las réplicas (Scottie encuentra en Judy la réplica de Madeleine que tanto ha buscado por los rincones de San Francisco), el no poder escapar de nuestras obsesiones (Scottie se convierte en verdugo y víctima de las suyas). De hecho, ni siquiera los dioses tenían esa capacidad. En innumerables relatos míticos el héroe busca la inmortalidad y devolver la vida al ser amado perdido.

Textos de Canaán

1. *Leyenda del rey Keret* (Ap. 6, Pág. 300)

Los ambientes de ensoñación se repiten por doquier en los distintos textos de los diferentes países; sueñan con los muertos. Y otra vez el deseo de querer vencer a la muerte. En este caso, a quien quieren derrotar es a Motu. Este texto cuenta la misma historia que Carlota.

Textos Acadios

Himnos

Oraciones Sapienciales

Estas oraciones sapienciales y penitenciales tienen una finalidad evidente, que es el del amor y el perdón. Judy también quiere ser perdonada por Scottie, lo cual les conduciría (de no haber aparecido la monja) a la felicidad.

1. *Elegía para calmar el corazón* (Ap. 6, Pág. 304)

“Observar la relación que se establece entre culpa y desgracia. La culpabilidad se deduce de la condición lamentable en que se encuentra sumido el suplicante”.

Lo que se está solicitando, tanto en el texto como en la película, es la clemencia. El suplicante dice: "...he infringido sin saberlo". El espectador no sabe hasta qué punto Judy conocía, en un principio, los planes de Elster. Es cierto que el personaje hubiera podido intuir que las intenciones del marido no eran benignas. En cualquier caso, Judy es cómplice de un crimen. El análisis sobre este personaje resulta complejo y ambivalente, en especial si tenemos en cuenta su connivencia con toda una situación que no denunció. Esta circunstancia no tiene demasiada importancia para el desarrollo argumental de la película, Hitchcock estaba interesado en reflejar otros aspectos que no tuviesen que ver con la historia romántico-esotérica de Judy, Scottie y Midge, pero esas omisiones y el retrato que de las personas muestra el director suponen una complicada fuente a la hora de analizar con profundidad a cada personaje en particular.

Cuando en la oración se describe la angustia del suplicante se está construyendo también un retrato de Judy. "Y nadie me da la mano; he llorado y nadie se ha acercado a mí, lanzo gemidos, pero nadie me escucha./ Estoy atormentado, estoy ciego, no veo". En la "Súplica y petición de perdón" que sigue al anterior texto es posible leer la propia petición de Judy de "Mi dios misericordioso, vuélvete hacia mí, te lo suplico... Mis pecados son numerosos, quítalos como un vestido". Judy es un ser solitario (más de manera forzada que voluntariamente), que nunca es amada por sí misma excepto cuando está representando el papel de otra (como Sybil en *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde): una mujer a la que o bien la persigue la muerte o bien está muerta en vida. Y he aquí su anhelo: ser valorada por lo que ella es. Judy accede a cambiar de aspecto para ser correspondida por Scottie por ella misma. Para ello ha de ser vestida y transformada en otra (ese amor se supone va unido al perdón y la comprensión). En el texto (ver Apéndice 6) escrito se pide que los pecados le sean despojados como un vestido. Estas líneas traducidas en la película es que volviendo a vestirse de Madeleine Judy también lava sus culpas.

Oraciones para casos especiales

1. *A Nusku, en caso de pesadilla* (Ap. 6, Pág. 304)

Mitológicamente los sueños son presentados como anunciadores del porvenir: en la Biblia es en los sueños cuando los ángeles anuncian a José y María la buena nueva. Esta tradición es anterior a la composición de la Biblia, tal y como puede verse en esta

oración, y es recogida por Alfred Hitchcock en *Vertigo*. Utiliza la pesadilla de forma premonitoria para anunciar al espectador (y al personaje, de manera inconsciente) lo que está por suceder

“(sueños premonitorios) (...) y que tú sabes lo que es mientras que yo no lo sé, si es favorable, que el bien que anuncia no pase de largo; si es malo, que el mal que anuncia no me alcance”.

Estos textos están relacionados con los sueños. Scottie sufre una pesadilla en mitad de la película en el que parece intuir lo que en realidad había sucedido, y en el que predominan las tumbas abiertas, el color rojo, y su figura arrojándose hacia un fin desconocido. La pesadilla y el final ya fueron explicados en el apartado correspondiente de “muerte”.

2. *A Girra, para neutralizar los sortilegios* (Ap.6, Pág. 305)

Las palabras de este texto pueden atribuirse a Elster pues él también comparte el deseo de que “ellos que mueran. Y yo que viva. Ellos que vivan lejos. Y yo que prospere”. Ésta es la postura de Elster durante todo el film: quedarse solo y con el dinero de su mujer. Esto es lo que también perseguía el personaje de Ray Milland en *Crimen Perfecto*. Matar a su esposa, Grace Kelly, y heredar sus riquezas; en ellas también la libertad.

3. *A los dioses Ea, Shamash y Marduk para verse libre de un fantasma* (Ap. 6, Pág. 306)

Marduk heredó poderes y atributos de los dioses Ea y Enlil. En el caso de Ea la transferencia procedió pacíficamente y sin opacar al dios más viejo; por lo tanto, Marduk es visto como un hijo de Ea. El padre reconoce voluntariamente la superioridad del hijo y le entrega el control de la humanidad.

Madeleine está asustada por la extraña posesión de la que está siendo objeto por parte del fantasma de un antepasado suyo; durante la primera parte del film parece que la mujer realiza, como se puede apreciar en este texto, la queja del suplicante ante el acoso. La intención de Scottie es liberar a Madeleine de dicho fantasma, tal y como aparece a continuación en este mismo texto

“Shamash, el fantasma tremendo que desde hace muchos días me acosa sin descanso, me persigue continuamente todo el día, me da miedo sin cesar toda la noche, viene sin cesar a perseguirme (...) Bien sea el fantasma de alguien de mi familia o de mi parentela (...) por orden del más experto de los dioses, Marduk, échalo de mi cuerpo, aléjalo de mi cuerpo, quítalo de mi cuerpo... que no se me acerque, que no me alcance, que no me siga de cerca, que no me agarre”.

Textos Hititas

1. *Oración de la diosa solar de la tierra* (Ap. 6, Pág. 308)

En la sección correspondiente a “El hombre es mortal”, se dice que “la vida está íntimamente ligada a la muerte, y la muerte está íntimamente ligada a la vida”, definición de la filmografía de Hitchcock.

Textos Iranios

Las fuentes principales para el conocimiento de la vida de Zaratustra son sus poemas, esto es, Gathas, que son las partes más antiguas del Avesta (colección de textos sagrados de la antigua Persia) y que están redactadas en un dialecto muy arcaico, próximo al de los Vedas. El lenguaje de los gathas es propio de la región Este de Irán, lo que indica que este país era el lugar donde vivieron Zaratustra y sus primeros seguidores. Cálculos no muy seguros colocan su actividad entre los años 1000 y 600 a.C. Zaratustra era un zaotar, es decir, compositor y cantor de cánticos. Tenían una tradición de poesía sagrada. Pertenecía al clan Spitama, cuyos antepasados se dedicaban a la cría de caballos. Tuvo dos hijos.

La fuente principal para conocer las ideas esotéricas de Zaratustra es un poema que formaba parte de Hadoxt Nask, hoy perdido, en el que Zaratustra preguntaba a Ahura Mazda por lo que sucedía después de la muerte. Según éste, el alma del justo permanece junto al cuerpo tres días mientras se está recitando el Gatha Ustavaiti. Al final de la tercera noche el alma tiene la impresión de que sale el día y de que un viento perfumado llega del sur, con el que aparecerá una bella muchacha. Cuanto mejores son las acciones del difunto, más la chica bella será. El justo atraviesa las tres esferas celestes: la de las estrellas, la de la luna y la del sol. Después llega al paraíso donde una persona justa, fallecida con anterioridad, le pregunta cómo ha pasado de la vida corporal

a la vida espiritual, de la vida dolorosa a la vida sin dolor; pero Ahura Mazda prohíbe seguir el interrogatorio sobre ese camino horrible y peligroso que se ha recorrido y que consiste en la separación del cuerpo y de la conciencia. Ahura Mazda ordena dar al muerto la bebida de primavera, que es la bebida de la inmortalidad (el árbol de la vida en el Génesis). El texto se centra en el encuentro entre el alma y una bella muchacha de quince años.

No se menciona en este texto el viaje del alma al cielo, ni la resurrección de la carne, ideas incompatibles con la de la ascensión al cielo. Su tradición hace resucitar a todos los muertos. Tendrá lugar una transfiguración para que el mundo sea inmortal durante toda la eternidad. Se celebra el juicio, el cual premiará a unos y castigará a otros.

Estas ideas apocalípticas y esotéricas ejercieron un influjo enorme en creencias posteriores.

1. *El cruce del puente Chinvat* (Ap. 6, Pág. 312)

“Según creencias zoroástricas, el alma del difunto anda rondando el cuerpo durante tres días, Si acciones buenas, al cielo; si malas, el alma es arrojada al infierno. 71. No pongas tu confianza en la vida, porque al final te arrebatará la muerte. 91. Y cuando el alma parte de allí, flota hacia ella un áurea fragante, más fragante que cualquier perfume. 105. Entonces el demonio Vizarsh se apodera del alma del condenado, la golpea y maltrata sin piedad, urgido por ira. ¿Quién no está condenado?”

Se habla aquí de un alma que es arrojada al infierno y del concepto de justicia. Ya se ha comentado en otros puntos de este trabajo el hecho de que los conceptos de dios y justicia son presentados de forma indirecta en la película, pero las conclusiones a las que nos llevan indican que el director, al final, expresa que no hay otra salida para Judy más que la muerte. La Iglesia y sus conceptos morales (Hitchcock siempre estuvo obsesionado con todo esto), son los que realmente imparten justicia. No se debe jugar con lo que no se debe pues las consecuencias suelen ser nefastas.

No se sabe la clase de justicia del más allá que plantea Alfred Hitchcock (en caso de que se haga esta lectura, la cual es también posible). Primero: ¿Hay un más allá para los protagonistas? Si esto es así, ¿es el cielo o el infierno? En otras películas esto se da por hecho pues los preceptos que proponen y en los que se basan son indudablemente coherentes con la iglesia, sociedad y censura que a sus creadores les tocó vivir.

Hitchcock, manteniendo las formas con lo establecido, rompe en realidad con los dogmas imperantes. El director propone una situación de desolación fatal: al final, Scottie se queda abrazando el vacío (ha superado por fin su acrofobia), contemplando el cuerpo aplastado de Judy, sabedor de que ha perdido definitivamente la segunda oportunidad que le había sido concedida. Lo que sí es seguro es que esta vez Scottie ha descendido definitivamente y de manera más profunda a su propio infierno. Todo esto aparece en este “relato de amor perdido y de sufrimiento” que se incluye en el Apéndice 6.



Conclusiones

Salvando otro tipo de cuestiones formales y temáticas en *Vertigo*, podemos sintetizar los resultados obtenidos a lo largo de esta investigación en los siguientes aspectos:

- a) Llamada de atención sobre el posible final narrativo rodado por Hitchcock e incluido ya en el tramo central de la película.
- b) Exposición de hechos reales en los que pudo inspirarse Hitchcock, al igual que había hecho con otras películas, para fomentar la cercanía temática y emocional del argumento y los personajes con el espectador.
- c) Uso de parámetros del Código Hays de censura como estrategia de creación de deseo. Construcción del mismo mediante oposición y rebelión.
- d) Reflexión sobre las Teorías de Bertolt Brecht para, a partir de la inverosimilitud en el cine de Hitchcock, explicar la identificación espectador-personajes con el deseo como instrumento conector, construido mediante el uso de imágenes subliminales y otras estrategias visuales, musicales y fílmicas.
- e) Exposición, mediante montaje fotográfico, encaminada a señalar de qué manera la utilización de imágenes subliminales en *Vertigo* funciona como herramienta de identificación entre el espectador y el personaje protagonista, Scottie.
- f) Comentario sobre la proyección y relevancia del uso de conceptos médicos en *Vertigo*, con la enfermedad de la Melancolía como eje vertebrador.
- g) Lectura e indagación en los códigos de belleza mediante la comparación de *Vertigo* con *Morte a Venezia*, *Blade Runner* y *Dracula de Bram Stoker* de Francis Ford Coppola.
- h) Pesquisas sobre las influencias presentes en *Vertigo*, de carácter intertextual, con especial atención a lecturas bíblicas, prebíblicas, míticas y simbólicas de sus imágenes.

A pesar de la ingente cantidad de estudios sobre Alfred Hitchcock y su cine, existen todavía aspectos de interés no suficientemente traídos, que yo sepa, a primer término. En el caso que nos ocupa, *Vertigo*, muchas de estas presencias han sido sugeridas algunas veces de manera puntual y pasajera, pero sin profundizar satisfactoriamente, en

mi opinión, en la poliédrica riqueza de matices que el film ofrece. Tres de los aspectos vertebrales de sus películas, en los que apela al deseo, la muerte y la religión, han sido en ocasiones objeto de estudio atento y continuado por parte de autores extranjeros y también españoles. Tal y como he pretendido en esta tesis, estas tres ideas (y otras) necesitarían, a mi entender, nuevos planteamientos y, en no pocos casos, incluso replanteamientos, abordando cuestiones que siguen todavía en el aire sin resolver, solicitando análisis complementarios. Es por ello que en esta tesis he intentado materializar fantasmas aún hoy no verbalizados pero que se encuentran diluidos o incrustados, según los casos, en la sucesión de fotogramas –y en el contexto que los nutre– que constituyen ese escurridizo objeto conocido como *Vertigo*.

La primera cuestión que nos asalta es el que emerge en los momentos finales de la película. Clausura para muchos teóricamente abierta, quienes han escrito sobre el particular no se ponen de acuerdo a la hora de concluir qué sucede después de la caída de Judy y qué significa, por tanto, el plano en negro final, una vez Scottie parece haber superado su fobia a las alturas. Sin embargo, y siempre considerando la no gratuidad de los elementos en pantalla puestos deliberadamente por Hitchcock en cada escena, mi percepción a este respecto es que el cierre narrativo (y discursivo) de *Vertigo* se incluye en otro momento de su desarrollo, y no donde sería normativo hacerlo, esto es, como conclusión final del relato. El final se rodó y está incrustado dentro de la película. El director británico presentaba todos los elementos constitutivos de sus proposiciones discursivas en pantalla, aunque muchas veces juguetonamente enmascaradas. Muchos observadores le acusaron de tramposo en la época por utilizar giros inesperados que no tenían sentido ni lógica narrativa alguna pues no aparecía situación ni evidencia deíctica que los causara, por mucho que le ayudaran a desarrollar la trama tal y como él quería; dicho de otro modo, el relato en Hitchcock avanzaba haciendo trampas y saltándose las reglas del juego narrativo. Pero Hitchcock impugnó esas objeciones explicando –tampoco hubiera hecho falta: ello es evidente en pantalla para ojos entrenados– en su entrevista con Truffaut, que en sus películas iba colocando pistas que explicaban puntos relevantes de sus films; por ejemplo, las identidades de Norman y su madre en *Psycho*.

Circunstancias similares aparecen en *Vertigo*. En un principio, la Paramount exigió al director y su equipo un final (supuestamente) feliz en concordancia con los usos narrativos de Hollywood, por lo que, y ante el disgusto de Hitchcock, tuvo que rodar uno en el que Scottie, después de la muerte de Judy, vuelve a casa de Midge. Sin embargo, no fueron muchas las copias que se exhibieron con ese desenlace y, por tanto,

escasos los espectadores que la vieron. El final previsto por Hitchcock nos muestra a un desolado Scottie aparentemente recuperado de su pánico a las alturas asomándose al vacío para contemplar, aunque nosotros no lo veamos, el cuerpo inerte de Judy en el exterior de la iglesia tras precipitarse ésta al vacío como consecuencia de la fantasmal, brusca e inesperada aparición de una monja (teóricamente) salvadora. A continuación, la escena y la película se cierran en negro y el logotipo de la Paramount la da por concluida ante el asombro del espectador estupefacto.

Dicho cierre (fundido) en negro permite diversas interpretaciones. Bien el protagonista vuelve, cual muerto en vida, al refugio llamado Midge, bien se arroja a su propia muerte. La inequívoca respuesta a esta aparente indeterminación se encuentra en el pasaje onírico en el que Scottie se ve atrapado en el tramo central de la película, justo después de concluir la comisión investigadora sobre las circunstancias que rodearon la muerte de Madeleine y del juicio al que es sometido, antes de que Judy explique, mediante una carta, el complot urdido por Elster para asesinar a su esposa. En ese sueño estructurado por pasajes descoyuntados, cuyos fotogramas parecen inconexos, se nos proporcionan algunas pautas reveladoras en su elocuencia de aquello a lo que se verá, inconscientemente, abocado Scottie, y que constituye la narración que ocupa el segundo tramo del film y que encierra un mensaje de parte de Hitchcock.

Vemos a Scottie en su cama, sumergido en plena pesadilla. Hay un primer plano en el que despierta bruscamente, sucediéndose los colores azul y rojo, produciéndose en el espectador un efecto de inquietud debido al continuo y veloz cambio de cromatismo. A continuación, se presenta el dibujo, que no la fotografía, del ramo de flores que aparece en el cuadro de Carlota Valdés el cual, sobre la marcha, comienza a deshacerse y esparcir sus pétalos. Tras unos segundos en negro vemos la imagen de Gavin Elster junto a la decimonónica figura de Carlota y la mirada llena de sospecha de Scottie, mostrando en su expresión que el personaje sabe, inconscientemente, la verdad sobre la conspiración urdida por Elster, quien utiliza para lograr sus fines la historia real de una mujer fallecida hace largo tiempo (Carlota), siendo Scottie (y Judy) la herramienta empleada para completar sus intenciones. La presencia de la figura pétrea de Carlota que acabamos de ver, así como el posterior primer plano detalle de su medallón no tienen, teóricamente, relación con lo mostrado durante esta pesadilla ni con lo visto hasta ahora en la película. Lo real se vuelve ficticio, y lo irreal cobra vida; ramo pintado cual cuadro, Carlota apareciendo de repente en carne y hueso. Sin embargo, la presencia del colgante no es en absoluto inocente. El director muestra, subrayándola, una de las

piezas fundamentales que en lo que resta del film dará solución a la trama criminal: con ese primer plano detalle, el director pretende que el espectador se pregunte el porqué de la aparición forzada de dicho objeto en el sueño, así como adelantar el instrumento que será el desencadenante de la tercera tragedia que queda por suceder. Es este medallón la pista definitiva que hará que Scottie descubra la complicidad de Judy y Elster en la trama ideada por éste último, descubriendo por tanto la identidad real de Madeleine y la burla macabra de la que Scottie ha sido objeto. Mientras, los destellos de color (siguen siendo rojos) se siguen sucediendo, afectando al proceso psicológico del espectador.

Acto seguido, Scottie deambula por distintos pero elocuentes lugares: desde la oscuridad desemboca en el cementerio, viéndose impulsado hacia el interior de una tumba abierta, la de Carlota, y que, como se verá acto seguido, se convertirá en la suya propia. Irremediamente, Scottie prosigue su camino sumergiéndose en este pozo negro. Es su entrada simbólica al infierno, situado tradicionalmente en el centro de la tierra; recorrido lleno de dolor y enfermedad, enfatizados por la expresión de James Stewart y por la utilización, una vez más, del color rojo. Asistimos a tres momentos más, separados por planos en negro, y que diferencian las distintas puertas simbólicas (y mitológicas) que Scottie va atravesando de forma que según el rostro de James Stewart se acerca progresivamente a la cámara, su aproximación al infierno físico y emocional se subraya. Tal y como se ha indicado en esta tesis, ésta es una más de las varias representaciones en imágenes que del descenso de la diosa Ishtar al infierno se hace en *Vertigo*.

A continuación, el director nos propone, bajo la forma de sueño premonitorio, el final previsto para el film no montado, sin embargo, al concluir el metraje, ya que se nos presenta en este preciso momento de la pesadilla un Scottie con los brazos entreabiertos y las extremidades inferiores descoyuntadas, viva imagen de la desolación, desplomándose sobre el tejado de la Misión sobre el que se precipitó Madeleine, dirigiéndose hacia una luz blanca, momento en el que Scottie despertará de la pesadilla. Similar posición, respecto a los brazos, es la que James Stewart compone en el final de la película, cuando se asoma al vacío, previo al cierre en negro del film. No obstante, si montamos o engarzamos el final que clausura la pesadilla que estamos comentando con el plano en el que un Scottie estupefacto y desesperado se asoma al borde del balcón de la torre, nos encontramos con el protagonista precipitándose al vacío, caída inequívocamente sugerida, subrayada por el hecho de que Scottie mantiene idéntica posición corporal tanto en el último plano de la película como en la escena onírica,

fusión absoluta de posiciones con las que sigue a Judy hacia la muerte. Así hemos tratado de ponerlo de relieve con el montaje fotográfico que en páginas anteriores hemos incluido. Y, no sólo esto, la pesadilla acaba con Scottie precipitándose al tejado de la misión y después hacia una luz blanca. Esa misma luz blanca hacia la que (la supuesta) Madeleine camina en sus sueños, esto es, hacia esa muerte a la que su abuela suicida intenta llevarla mediante la posesión de su persona desde el más allá.

Hitchcock, mediante el largo segmento dedicado a la pesadilla, manifiesta visualmente aquello que se insinúa en el desarrollo narrativo de *Vertigo*: el complot entre una mujer (la representación física de Carlota en la secuencia) y Elster, para tramar un crimen, siendo Scottie el gancho perfecto que demuestre la locura de Madeleine y justifique la teoría de un suicidio como consecuencia de su enajenación. Un objeto insignificante, en principio, como es el collar de Carlota, es la pieza clave que debemos retener en la memoria, toda vez que será el elemento que revele al detective lo realmente acontecido y la participación de Judy, anormalmente idéntica a Madeleine, en tan desgraciado suceso. También ha desvelado lo que se va a visionar durante todo el trayecto fílmico que nos aguarda durante la segunda parte: un Scottie hundido, inmerso en una profunda depresión que le conducirá a un mundo, su infierno personal, que le impide estar entre los vivos. Es un camino, el que va a emprender, dedicado a la búsqueda de esa realidad presentida, vista en sueños, aunque al principio esté enfrascado en encontrar a una Madeleine resucitada.

Creemos que el suicidio cinematográfico de James Stewart está cargado, además, de ironía. Recordemos *It's a Wonderful Life*, película de Frank Capra de 1946, protagonizada también por Stewart. El suicidio no era tema habitual en las películas del Hollywood de la época. En *It's a Wonderful Life*, el personaje interpretado por James Stewart, George Bailey, intenta suicidarse, pero se lo impide un ángel. Cual círculo que se cierra, Stewart vuelve a dar vida en *Vertigo* a alguien que, en el mejor de los casos, se quita la vida en sueños, completando lo que Bailey en la película de Capra no llegó a llevar a cabo.

Bailey sobrevive, Scottie no. El infierno personal en el que se hunde el detective después de tan desasosegador sueño recibe su explicación en la escena del manicomio. Toda la película, desde que al principio el detective aparece colgado del canalón del tejado, es la descripción del proceso de caída y desmoronamiento del sujeto John Scottie Ferguson. Y es que, además de acrofobia, Scottie sufre *melancolía*. Detengámonos un momento en esta cuestión. A partir de la Edad Media (desde el Siglo

V, y con especial fuerza a partir del Sigo XII) la enfermedad del Amor se conocía como enfermedad de la Melancolía (y así es como en *Vertigo* el médico explica la dolencia de Scottie a Midge) o Bilis Negra, y que autores como Cavalcanti, Dante, escritores del Romanticismo y médicos como Galeno, han explicado en sus textos a lo largo de los tiempos. Explicación teórica que tiene raíces griegas y sobre todo medievales, raíces que se anclan en la práctica de la Medicina. Para los griegos la salud equivalía al equilibrio entre los distintos humores y cualidades. Para la Medicina, “la salud era la armonía entre el alma y el cuerpo” (Curi, 2010: 33). Para Platón, el “Amor ya es una especie de enfermedad ocular” (ophthalmia: Fedro) (Curi, 2010: 61). A partir de Aristóteles se asocian los fenómenos eróticos anormales con el síndrome de la melancolía. Son Aristóteles y Platón quienes afianzarán y extenderán el pensamiento de Empédocles y de Hipócrates. Estas escuelas ya consideraban el Amor como una enfermedad. Posterior a los filósofos griegos, será Galeno de Pérgamo quien continuará dicha tradición y cuyas obras serían utilizadas y preservadas por la medicina árabe durante los siglos posteriores (durante mil años aproximadamente). Por tanto, entre otras muchas patologías, la Medicina estudiaba la “Patología del Amor”. El enamorado era un enfermo por Amor. En el S. XII Andrés de Capellán⁸⁸ escribe en su obra *Sobre el Amor*:

“Cuando alguien ve a una mujer que merece atención erótica, empieza en seguida a desearla en su corazón. Luego, cuanto más piensa en ello, más penetrado de amor se siente, hasta el punto que consigue reconstruirla toda entera en su fantasía. A continuación, se pone a pensar en sus formas, distingue sus miembros, la imagina en acción y explica (“rimeri”, lit: “hender”) las partes secretas de su cuerpo” (Culianu, 1999: 47).

Es entonces cuando el fantasma femenino (aquél que penetró por los ojos del enamorado y que permanece en él) puede apoderarse del aparato neumático entero (corazón y cerebro) del enamorado, produciendo varias perturbaciones somáticas. De este síndrome del Amor también hablaron Avicena (*Liber Canonis*, Manual de Medicina de la Baja Edad Media Cristiana), Constantino el Africano, Arnau de Vilanova y Vincent de Beauvis. Ellos comenzaron a clasificar dicho síndrome dentro de las especies de melancolía o bilis negra. A su vez, la descripción más completa de la

⁸⁸ Autor de *De Amore*, puritano del siglo XII que fue tomado por Cátaro.

enfermedad se encuentra en el capítulo “De amore qui hereos dicitur” del *Lilium medicinale* del Doctor Bernard de Gordon (1258-1318), profesor en Montpellier:

“La enfermedad llamada hereos es una angustia melancólica causada por el amor hacia una mujer. La causa de esta afección reside en la corrupción de la facultad de la estima por una forma y una figura que ha permanecido impresa en ella de forma muy intensa. Cuando alguien se apasiona por una mujer, piensa desmedidamente en su forma, en su figura, en su comportamiento, puesto que cree que es la más bella, la más venerable, la más extraordinaria y la mejor hecha, tanto de cuerpo como de alma. Por esta razón, la desea con ardor, olvidando la moderación y el sentido común, y piensa que, si él pudiera satisfacer su deseo, sería feliz. El juicio de su razón está tan alterado que imagina constantemente la forma de la mujer y abandona todas sus actividades, de manera que, si alguien le habla, apenas le oye. Y puesto que se trata de una cogitación ininterrumpida, puede ser definida como una angustia melancólica. Se llama hereos porque los señores y los nobles, debido a la abundancia de delicias, caían a menudo en esta afección. Los signos son la omisión del sueño, de la comida y de la bebida. Todo el cuerpo se debilita, salvo los ojos” (Culianu, 1999: 215).

También explica la inestabilidad emotiva, el pulso desordenado y la manía por deambular en que se sumergen los afectados por esta patología. Con el pronóstico de que, “si no son tratados, se convierten en unos maniáticos y se mueren” (Culianu, 1999: 215). Dicha concepción, asociada a la licantropía, se prolonga durante los siglos XVIII y XIX, hasta más allá del movimiento romántico. Y en nuestros días se proyecta de manera significativa en *Vertigo*. Las imágenes de *Vertigo* visualizan ajustadamente la descripción que de la enfermedad del Amor hace el Doctor Bernard de Gordon y el concepto que de dicha patología se ha tenido durante siglos. Tanto es así, que incluso el diagnóstico que el médico ofrece a Midge sobre el estado de Scottie es el de “melancholia, together with a guilt complex”⁸⁹. “Guilt complex” que, a su vez, remite a la enseñanza judeocristiana del complejo de culpa. Scottie piensa desmedidamente en la forma de la difunta Madeleine, en su figura, en su comportamiento; en consecuencia, intenta crear a otra mujer idéntica puesto que cree que aquella en la que se inspira es la más bella, la más venerable, la más extraordinaria y la mejor hecha, tanto de cuerpo como de alma. Su juicio está tan alterado que “imagina constantemente la forma de la mujer” (Culianu, 1999: 215), como lo demuestra su infatigable deambular por las calles de San Francisco hasta que encuentra a Judy. Hitchcock, perspicaz, consciente, y

⁸⁹ “Melancolía junto a complejo de culpa.”

sabedor de lo que hacía, introdujo en el patológico deambular de Scottie por sus “lugares de memoria” planos lejanos, casi subliminales, aquellos que le habían vinculado a la figura de Madeleine/Kim Novak, siendo vistos por Scottie y el espectador, pues son imágenes subliminales, (tal y como se ha puesto de relieve en el montaje fotográfico incluido en el capítulo correspondiente), fusionando el punto de vista de ambos en la contemplación del fantasma anhelado, seguidos de planos del rostro subyugado de Stewart, para inesperada e inmediatamente después ofrecernos planos que contienen la verdad de lo que realmente está sucediendo: la figura que subyuga a Scottie, y a los espectadores con él, no es Madeleine/Kim Novak, siendo tan sólo una mujer que se le parece vagamente y que está similarmente vestida; la obsesión del protagonista es también la nuestra. Nuestra visión es la misma. Su emoción es compartida. Y la desilusión también. Todo ello conduce a que en el sanatorio Midge habla, pero Ferguson ni escucha, ni sabe siquiera que está ella allí. Tan sólo la mira. Y es que “todo el cuerpo se debilita, salvo los ojos” (Culianu, 1999: 216).

La ceguera de Scottie llega al extremo de no darse cuenta, hasta que la evidencia lo asalta, de que todo es una farsa. Impresión que también se produce en el espectador quien, fusionado su punto de vista y el del protagonista, sigue emocionalmente a éste, encontrándose ambos acosados por la duda. El hecho tautológico de que los muertos no vuelven a la vida consigue tambalearse gracias a dos postulados básicos en los que se apoya Hitchcock, logrando que el espectador se plantee en *Vertigo* lo inverosímil como verdadero (que una persona viva esté realmente poseída por el espíritu de una muerta). La construcción de la película se fundamenta en un permanente y desesperado anhelo del ser humano y su ciega confianza ante la posibilidad de lo imposible: que los muertos retornen al mundo de los vivos. Sobre este deseo se edifica la trama ideada por Elster, y dicho deseo es la herramienta empleada por Hitchcock para desarrollar de manera verosímil esa imposibilidad: creencias judeocristianas referentes al más allá, el esoterismo y, más en segundo término, el “sexopsicológico”.

A partir de las Teorías de Alienación de Bertolt Brecht se ha dado explicación del uso del deseo por parte de Alfred Hitchcock, tomando como germen de partida su uso del resorte argumental que más tarde se argumentaría, humorísticamente, como *Macguffin*. Hitchcock construye la identificación entre el sujeto que contempla y el producto contemplado mediante el deseo frente a situaciones inverosímiles. Considero que el distanciamiento brechtiano es el recurso utilizado por muchos cineastas para,

partiendo de la inverosimilitud en pantalla pero empleando el deseo como instrumento aliado, tejer la identificación entre personaje y espectador. En las películas, el delirio cobra vida en lo onírico. En el caso que nos ha ocupado, las estrategias empleadas por el director para crear su universo deseante no encajan para varios teóricos y críticos con los postulados que construyen las teorías de verosimilitud, las cuales han perseguido y persiguen al cinema de Alfred Hitchcock. Por ejemplo, un gran interrogante para muchos críticos y comentaristas es cómo logró John Scottie Ferguson bajar del tejado donde quedó colgando al comienzo de *Vertigo*. Para ellos es imposible. Pero lo improbable puede ser tratado de forma verosímil (como hace Hitchcock), provocando la alienación en el espectador; sin embargo, el deseo precipita la identificación con los personajes. Los rasgos narrativos propiamente victorianos que se han descrito en estas páginas se insertan en forma de imagen o idea en secuencias inverosímiles; esto es, no es creíble ni posible que una muerta posea a una viva en *Vertigo*, o que personas caminen por el monte Rushmore en *North by Northwest*, todo lo cual tiene como efecto la alienación del espectador. Según las Teorías de Alienación de Bertolt Brecht la alienación es provocada por el verosímil tratamiento de lo inverosímil, lo cual permite que la audiencia se percate de manera inconsciente de que lo que sucede en pantalla no es verdad. El espectador encuentra muy difícil identificarse, siempre está distanciado de los personajes. Por ejemplo, nadie cree que Madeleine esté poseída por el espíritu de una muerta. Y es aquí donde tenemos el efecto de alienación: la audiencia se identifica con Scottie mediante sus propios deseos. Es lo que sucede en *Vertigo*. Se produce la fusión de puntos de vista en términos de deseo; dicho de otro modo, el espectador es enganchado por el director mediante procesos deseantes. Éste es el anzuelo que nos permite sumergirnos en *Vertigo* y acompañar a los personajes en su tormentoso recorrido.

En términos de deseo, y a pesar de lo que Hitchcock dijese a Truffaut, la necrofilia como tal no aparece en la película. Scottie no parece querer relacionarse sexualmente con un cadáver. Dicho concepto, y el gusto de Hitchcock –muy abundante en su filmografía– por basarse, aunque remotamente, en hechos reales, me sugieren que es altamente posible que el director tuviese en mente un macabro hecho que tuvo como protagonista a un radiólogo alemán afincado en Estados Unidos llamado Carl Von Conzel, y cuyo caso fue tan famoso en su momento como el de Ed Gein posteriormente (que fue la semilla para crear a Norman Bates). Los diversos documentales y textos que investigan la obra de Alfred Hitchcock siempre hacen referencia a Gein, caso real en el

que *Psycho* y otras películas (*The Silence of the Lambs*, por ejemplo) se basaron. Sin embargo, hay otro personaje real, el doctor Carl Tanzler, nunca públicamente vinculado al nombre de Hitchcock que yo sepa, y cuya historia real tiene varios puntos en común con lo narrado en *Vertigo*. Por haberse hecho público en 1940, justo el año en que se estrena *Rebecca* en Estados Unidos, lo más probable es que Hitchcock lo conociese, de igual manera que conocía muchos otros sucesos no tan famosos como éste, aunque tampoco él los nombrase nunca. A Hitchcock le encantaba leer este tipo de historias y estar al tanto de los hechos macabros que se sucedían, así como de otros pasados. Le gustaba basarse en ellos para dar un carácter a sus películas más cercano a la experiencia de sus espectadores: a título de ejemplo, *Rope* se basa en el asesinato experimental de un niño por parte de Nathan Freudenthal Leopold Jr y Richard A. Loeb en 1924; *Rear Window* tiene elementos de un famoso asesinato de la época en el que un marido mató a su mujer, quemó su cabeza en la chimenea, y fue tirando por las ventanillas del tren su cuerpo descuartizado; en *The Birds*, aprovechó ataques recientes de pájaros en ciudades americanas para adaptar el relato de Du Maurier cuyos derechos el director poseía desde tiempo atrás. No es por tanto de extrañar que Hitchcock conociese en profundidad el caso de Carl Tanzler, famoso en Estados Unidos durante los años 40, y le sirviese de indirecta referencia para *Vertigo*. En 1940 von Cosel salió de prisión e hizo unas grabaciones contando su historia de Amor. En septiembre de 1947, dichas memorias aparecieron en la revista “Amazing Adventures”. En ellas declaraba que “worst of all they had removed Elena’s body, that body which I had treated, first to preserve it in its original unearthly beauty, and then to reunite with its soul which always was with me”⁹⁰ (Cosel, 2002: 47). Durante esos años el médico recibió muchas visitas y cartas a propósito de su historia amorosa con Elena, poniendo de relieve su impacto en la sociedad estadounidense, tan ansiosa de verse inmersa en construcciones mitológicas de las que carece y que, por otra parte, frecuentemente a través del espectáculo cinematográfico construye. El alemán Carl Tanzler tenía 53 años en 1930. En su juventud había emigrado a Estados Unidos donde trabajaba como radiólogo en un hospital de Florida. Allí conoció a una joven cubana llamada Elena Milagro Hoyos, enferma terminal de tuberculosis. Por lo que se comenta, y por todo lo que sucedió después, Carl Tanzler se enamoró enfermizamente de Elena; su obsesión

⁹⁰ “Lo peor de todo, me habían quitado el cuerpo de Elena, ese cuerpo que yo había tratado, primero para preservarlo en su original belleza, la cual no era de este mundo; y después, para reunirme con su alma, la cual siempre estaba conmigo.”

era curarla con electroterapia y pociones creadas por él mismo. Llegó a proponerle matrimonio, pero ella no aceptó. Elena Milagro Hoyos murió en 1931 a los 22 años de edad.

El radiólogo pagó su funeral y pidió permiso a la familia de la muchacha para construir un mausoleo con un ataúd de metal y así evitar la descomposición del cadáver. Obtuvo dicho permiso y acudía regularmente a visitarla. En estas visitas Carl Tanzler decía que entraba en contacto con el espíritu de Elena y hablaban, y que en una de esas conversaciones ella le pidió que la sacara de su ataúd y la resucitara para poder estar juntos. Así, en 1933, Carl Von Cosel (como también se hacía llamar) raptó el cadáver de Elena y lo llevó a su casa para completar la petición que ella le había solicitado. El cuerpo estaba muy descompuesto. Para recomponerlo utilizó cuerdas de piano para sostener sus huesos, removi6 todos sus 6rganos, puso ojos de vidrio all6 donde se encontraban sus ojos naturales, us6 seda y cera para reconstruir su piel, y una peluca hecha del propio pelo del cad6ver. Tambi6n la engalan6 con un vestido de novia, le puso un dedo prost6tico con un anillo de bodas, la serenaba tocando m6sica con su 6rgano y la hac6a dormir con 6l en su cama. Adem6s, la segu6a tratando con sus pociones y electroterapia con la esperanza de poder curarla de su enfermedad. En el a6o 1940, cuando ya Hitchcock viv6a en Estados Unidos, los rumores llegaron a o6dos de la hermana de Elena Hoyos. Parece ser que visit6 al radi6logo y 6ste le mostr6 el cad6ver. Dada la reconstrucci6n que Tanzler hab6a hecho del cuerpo y los siete a6os que hab6a empleado en ello, el cuerpo result6 totalmente irreconocible para su hermana, por lo que fue necesaria una autopsia para confirmar que se trataba de Elena. Datos mucho m6s escabrosos de dicha autopsia revelan, no s6lo que efectivamente era el cuerpo de la muchacha, sino que adem6s Carl Tanzler le hab6a puesto una c6nula en la que fue su vagina, que conten6a algod6n con rastros de esperma. La historia provoc6 un gran revuelo. Carl Von Cosel fue llevado a juicio, pero como no exist6a una ley para mandarlo a prisi6n, fue declarado sano mentalmente y qued6 en libertad. En 1952 Carl Von Cosel fue hallado muerto y junto a 6l, un mu6eco de tama6o real de Elena, el cual probablemente hab6a reconstruido a partir de la m6scara original del cad6ver.

Un hecho tan escabroso y con tanta fama en su momento tuvo que ser necesariamente conocido por Hitchcock. La obsesi6n de dos hombres hacia una mujer m6s joven que ellos, ambas enfermas, la primera con tuberculosis, la segunda aquejada de la extra6a posesi6n de un ancestro que muri6 (la recomendaci6n que Scottie da a Elster, antes de conocerla y emprender su seguimiento detectivesco, es que la lleven al

médico de cabecera para que la hagan un chequeo). Tanzler y el detective Ferguson se obsesionan por curarlas y por encontrar personalmente el remedio a sus enfermedades. Ninguno de los dos, ni el individuo ni el personaje, lo consigue. Ambos hombres aspiran a resucitarlas de entre los muertos. Tanto Carl Tanzler como John Ferguson, vistiendo a las mujeres, intentan recomponerlas de acuerdo a la imagen del recuerdo que ellos tenían en mente. La resurrección de las dos es delirantemente efectiva pero, pasado un tiempo, volverán a perderlas, bien por la intervención de la ley en el caso de Elena, bien por la segunda muerte de Madeleine en el caso de Madeleine-Judy.

La base de muchos relatos es la muerte, pero la esencia de varios de ellos radica en el Amor y la contemplación de la belleza. Eugenio Trías describe *Vertigo* como una película que “se anuda y se dispara para la ligazón de lo bello y lo siniestro; en ella lo horrible asume la forma eficacísima y fulminante de un abismo que asciende y se desborda, situándose en el campo de la visión de una mirada aterrorizada y fascinada” (Trías, 1998: 123). Otros autores han propuesto sugerencias en dicho campo: Robin Wood (*Hitchcock Films Revisited*, 2002), Donald Spoto (*The Art of Hitchcock*, 1976), Barthélemy Amengual (*Hitchcock contre Tristan*, 1971), Guillermo Cabrera Infante (*Arcadia Todas las Noches*, 1978). Todos ellos mencionan tradiciones de las que se alimenta *Vertigo*: los mitos de Orfeo y Eurídice, Pigmalión y Galatea, Tristán e Isolda. Trías habla también de sus similitudes con el cuento “El hombre de Arena” de E.T.A. Hoffman. Hay, sin embargo, más textos que nutren ese pozo sin fondo que supone el discurso creado y desarrollado por Hitchcock; entre otros, hemos prestado atención desde una perspectiva intertextual a *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde; *Dracula* de Bram Stoker bajo el prisma de Coppola, y *Morte a Venezia* de Tomas Mann, tanto en su original literario como en la adaptación cinematográfica de Luchino Visconti.

Joyce Carol Oates, en su artículo sobre Oscar Wilde “*The Picture of Dorian Gray: Wilde’s Parable of the Fall*”, afirmaba que “el vértigo era el más claro síntoma de los procesos que desembocaban en la caída humana en el abismo” (Wilde, 2003: 13), concepto que sirvió a la investigadora y escritora para analizar la obra del escritor irlandés y que en el caso que nos ocupa arroja luz tanto sobre *The Picture of Dorian Gray* como sobre *Vertigo*. Como sabemos, Wilde comienza con un prefacio teórico su única novela, resumiendo lo que desarrollará en el texto a través de los personajes: su pensamiento estético de que “el artista es creador de belleza. Revelar el arte y ocultar al artista es la meta del arte” (Wilde, 2003: 45). Wilde defendió el arte por el arte,

simplemente como belleza, sin ninguna otra utilidad más que la de su contemplación, la de proporcionar felicidad a sus destinatarios y la de hacerles olvidar sus sinsabores por unos instantes. En definitiva, la belleza al margen de cualquier consideración moral. El esteticismo de Oscar Wilde pertenece a los umbrales del siglo XX. El arte por el arte como patrón ideológico es una estrategia de evasión ante la evidencia de las imperfecciones e injusticias de la sociedad. En estos y en otros tantos casos, jamás el arte podrá imitar a la vida, pero la explicación sobre sus teorías en torno a la moral y la belleza mediante un texto de ficción hace que éste se convierta en un puente entre el sueño (proceso ficcional) y la realidad (el referente deíctico). Sin embargo, el arte puede convertirse en un artefacto de poderosa influencia política y social, a partir del compromiso con que el artista se inserta en la sociedad. En prácticamente ninguna de sus películas Hitchcock expone de manera explícita, aunque deslice inequívocos puntos de vista sobre el particular, proposiciones morales acerca de la vida o los actos de sus personajes, ni tampoco sobre las repercusiones sociales que éstas pudiesen tener. Tanto los trabajos de Wilde como de Hitchcock hablan de lo mismo: del ser humano y de su ansia por contemplar la belleza. Ya en *Murder!* (1930), el protagonista, Sir John Menier, interpretado por Herbert Marshall, un personaje muy “wildeano”, se enamora de la víctima (como Gregory Peck en *The Paradine Case*), y afirma que “los artistas tenemos una doble función: utilizamos la vida para crear Arte y el Arte para criticar la vida”.

Director y escritor coinciden en cuanto a conceptos de belleza y función del Arte se refiere. Los dos, a partir de lo inverosímil, conducen al receptor hacia donde les conviene, empleando para ello los recursos propios de los lenguajes con que trabajan. Dicho trabajo es posible gracias al rendimiento que extraen del concepto de deseo. Es éste el medio que Wilde y Hitchcock utilizan, como acabamos de explicar unas líneas más arriba, para atrapar a espectadores y lectores y conducirlos por las rutas de lo amoral y lo prohibido, de su yo, ejerciendo sobre nuestras emociones un proceso manipulador. Entre otros ejemplos, hemos mencionado los puntos de encuentro que se materializan en *The Picture of Dorian* y *Vertigo*. Encontramos paralelismos y confluencias entre los personajes de ambas obras, a saber:

Dorian Gray – *Scottie*: los dos juegan con las personas y sus respectivos destinos a su antojo con la finalidad de conseguir un placer morboso. Lo único que los mueve es la recuperación de la imagen física de la desaparecida. Gray también tiene

muerto su propio espíritu; y vaga sin rumbo por los bajos fondos de Londres, mientras Scottie lo hace por las calles de San Francisco.

Lord Henry- Gavin Elster: el primero es alguien que domina, sobre todo al comienzo de la narración, la vida de Dorian; el segundo es un asesino de guante blanco, creador y provocador de todo lo que les sucederá a los dos personajes principales. Ambos individuos ejercen una ilimitada potestad respecto a la vida de las víctimas a las que utilizan según su conveniencia.

Basil – Midge: estos dos personajes devuelven al espectador a la realidad de manera constante; y también a Dorian Gray y John –Scottie– Ferguson, de quienes están enamorados. Basil y Midge proponen códigos morales (no siempre en el caso de Midge) y dan su opinión más prudente sobre las acciones de los otros. Son personajes estabilizadores que al final desaparecen del relato, aunque su presencia en determinados momentos ha resultado nuclear en su desarrollo; no obstante, son abandonados por los que más aman. Ambos se dedican a la pintura, y quizás por ello son los que más cerca están de la realidad y el hecho de que cultiven la pintura les coloca en el lugar más próximo a lo que sucede en su entorno pues su profesión es la de observar y analizar.

Sybil–Madeleine/Judy: las dos representan papeles que en muy poco se asemejan a ellas mismas, pero ésta es la única manera en la que los protagonistas masculinos las aceptan. Cuando muestran su deseo de ser queridas y valoradas por ellas mismas son totalmente rechazadas, y el único camino que las queda conduce a la muerte. Algo las diferencia, sin embargo, y es el hecho de que Judy, finalmente, consigue ser amada por Scottie, mientras que Dorian no hará lo mismo con Sybil.

Retrato de Dorian/Retrato de Carlota: fundamentales dentro del relato. Parece que ambas pinturas llevan una maldición consigo, pues provocan la muerte de los protagonistas y alguna más; sus presencias son constantes para los personajes. Son “espejos” que reflejan lo peor de sus protagonistas.

Wilde y Hitchcock retratan de forma casi idéntica los objetos de deseo, la tentación para los personajes masculinos, pues ni Basil ni Scottie están enamorados de Dorian y Madeleine como individuos, sino de las construcciones imaginarias que han forjado y proyectado sobre ellos. Así, se plantea el dilema referente a la identidad real o ideal de las personas de las que uno se enamora. Escritor y director apelan directamente al espectador haciendo que éste comparta con sus personajes instintos que se irán revelando durante el desarrollo de la narración. Con Oscar Wilde, el lector descubre sus pasiones a través de sus protagonistas; con Hitchcock, el espectador es conducido a

través de las imágenes y su organización en el relato, viéndose obligado a descubrir que ha empatizado y simpatizado con el asesino.

Der Tod in Venedig fue publicada en 1912 después de un viaje que Thomas Mann había realizado un año antes a la ciudad de los canales. Fuente de inspiración para el escritor alemán fue el seguimiento que hizo en la prensa del momento de la enfermedad y muerte del compositor Gustav Mahler (1861-1911). Luchino Visconti, por su parte, también se acercó a la vida del músico alemán incluyendo aspectos biográficos del mismo en *Morte a Venezia* (la muerte de la hija mayor de Gustav Mahler murió de escarlatina a los cinco años de edad).

La adaptación viscontiniana del relato original fue fiel a la novela aunque, lógicamente, inexacta. Cambió la profesión del protagonista: de escritor pasó a ser compositor. Probablemente la novela deja más claro el componente homosexual del personaje, pero, no obstante, el simbolismo del texto literario cobra fuerza debido a la exposición que sobre la teoría de la belleza realiza Thomas Mann a lo largo de las páginas del libro. Estas teorías son propuestas en la adaptación cinematográfica viscontiniana por un nuevo personaje que no aparece en la novela: el músico Alfred, amigo de von Aschenbach, el protagonista, quien, como se ha explicado, guarda cierto paralelismo con la figura de Midge en *Vertigo*.

Mann aprovecha su novela para exponer sus teorías en torno a la belleza, llegando incluso a mencionar el vértigo como sublimación de la existencia aunque, al final de todo, tan sólo quede la muerte. Las ideas de Mann alimentarán el significado de parte de lo que Hitchcock intentaría transmitir posteriormente con su obra más personal. Para ello, el autor alemán toma muchas veces como excusa *Fedro*, la obra de Platón donde Sócrates discurre sobre la belleza, la pasión y el abismo. El escritor hace suyas las ideas de ambos filósofos, destacando que sólo la belleza es digna de ser amada, siendo ésta la única forma de lo espiritual que podemos captar y tolerar con los sentidos. La belleza está unida al Eros, y la palabra únicamente puede celebrar la belleza, no reproducirla. Perder el objeto de belleza tan sólo conduce a la muerte.

El discurso de Mann supone un nítido precedente de las posiciones Hitchcockianas en lo que a términos de belleza y abismo se refiere. Principalmente, Mann señala que la belleza es el abismo y su contemplación conduce a la embriaguez y el deseo, lo cual puede llevar a un hombre noble a cometer las peores atrocidades en el ámbito sentimental. Von Aschenbach tenía que luchar contra el vértigo, tanto físico como espiritual, el cual iba acompañado de una sensación de angustia, de absurdo

irremediable y sin salida, quizás refiriéndose a la propia existencia. En *Der Tod in Venedig* se prefigura, con sorprendente exactitud, la esencia de *Vertigo* de Alfred Hitchcock. Los dos personajes no sobreviven a la contemplación de dicha belleza.

Los versos del poeta alemán Rainer María Rilke, correspondientes a sus *Elegías de Duino*, poseen el espíritu de las principales ideas que serán planteadas tanto en *Der Tod in Venedig* como en *Vertigo* “porque lo bello no es nada/ más que el comienzo de lo terrible, justo lo que / nosotros todavía podemos soportar, / y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña/ destruirnos. Todo ángel es terrible” (Rilke, 1998: 33). Las vidas von Aschenbach y de Scottie están vacías. Incluso durante parte del desarrollo de ambas obras los dos hombres, los cuales han perdido a las mujeres que amaron, buscan desesperadamente la reencarnación de la belleza perdida, sublimar sus existencias, y así poder colmar su vacío existencial. Esto sucede así en *Der Tod in Venedig* y en *Morte a Venezia*. Tanto en esta última como en *Vertigo* el vacío lo llenará una persona, un joven andrógino, Tazio en la adaptación viscontiniana, y una mujer, Madeleine, en la proposición de Hitchcock. Los dos son rubios, etéreos, hermosos, y parecen flotar cuando andan. Podríamos ver en ellos la representación del ángel de la muerte simbolizando la belleza en términos absolutos. Finalmente, estos dos ángeles que les han conducido a contemplar de nuevo la belleza, los conducirán también a la muerte.

La belleza de lo siniestro (por ejemplo, las pinturas negras de Goya retratan lo siniestro, pero son hermosas) aparece representada también en *Morte a Venezia*; lo siniestro no sólo está trazado en los músicos que deambulan por Venecia, sino también en el propio Aschenbach y su maquillaje para recuperar y aparentar una juventud perdida. En cuanto a *Vertigo*, la idea de la posesión de una viva por parte de una muerta, así como que la muerte de Judy sea provocada por una aparición espectral o espíritu del más allá (de hecho, una monja metomentodo) son los factores emergentemente siniestros que propone, no sin sarcasmo, Alfred Hitchcock. Toda la segunda parte es realmente siniestra. Para que el surgimiento de lo siniestro se materialice, los protagonistas de ambos films deben embarcarse en una carnalesca mascarada: por un lado, el personaje encarnado por Dick Bogarde se disfraza para poder retornar a la juventud perdida; por otro, el personaje encarnado por Kim Novak se enmascara para representar a quien no es. Es por ello por lo que Madeleine/Judy y von Aschenbach se miran al espejo varias veces. Este recurso narrativo, sólidamente formalizado desde los tiempos del cine clásico, es utilizado por Hitchcock y Visconti como forma de mostrar

el otro yo de los personajes, su desdoblamiento de personalidad. Y, en no pocas ocasiones, su locura. Estas figuras masculinas viven constantemente en el pasado y con los muertos, ya que los dos han perdido a las mujeres que amaban y Aschenbach, además, a su hija. Son personajes vacíos que intentan buscar un sentido a su existencia. Cuando por fin lo encuentran, lo único que hallan es, nuevamente, la muerte. Esa muerte conlleva la parálisis, la imposibilidad de crear e incluso de vivir y permanecer vivo. Por todo esto, Aschenbach y Scottie están enfermos durante prácticamente todo el metraje. Durante un espacio corto de tiempo, sus correspondientes enfermedades serán tratadas por un médico. Una vez recuperados de sus dolencias abordan su proceso de búsqueda, la cual les permitirá recuperar la belleza perdida y, de este modo, seguir viviendo. Dicha belleza es descubierta en un restaurante en ambos casos. Allí es donde nuestros dos personajes verán por primera vez tanto a Madeleine como a Tadzio, con los que se obsesionarán y a quienes intentarán proteger de la enfermedad y la muerte, transformándose en una especie de ángeles guardianes. Ambos se dedican, incansables, a perseguir a sus ángeles de la muerte, uno por las calles de San Francisco, otro por las calles de Venecia. Parte del despliegue narrativo de ambos films se convierte en la mostración del deambular en soledad de sus protagonistas por las calles de las ciudades en que se encuentran, itinerarios hostiles o indiferentes a la mirada de aquellos pese al colorido de los lugares que esa mirada atraviesa, conformando situaciones que, acompañadas de silencios y de una cámara que inscribe sin contemplaciones el punto de vista de los personajes en los fragmentos que corresponden a sus pesquisas ciudadanas.

Los dos relatos cinematográficos introducen personajes que no aparecían en las novelas de las que parten: Midge y Alfred, amigos de Scottie y Aschenbach, respectivamente, y cuya función narradora es intentar que sus compañeros asuman la realidad y no se enfrasquen en sus fantasías.

Otra cuestión a considerar tendría que ver con la falta de moralidad social de estas dos películas en particular, y de sus directores en general. Alfred, el fiel amigo del Aschenbach cinematográfico, le dice que “el arte es indiferente a la moralidad personal”. Este concepto era compartido por Hitchcock, quien aseguró a Truffaut que su “amor por el cine era mayor que la moralidad” (Truffaut, 1997: 46). Ambos films son amorales e incluso quizás inmorales. Presentan y desarrollan ideas difíciles de asimilar por parte de amplias capas de espectadores inequívocamente conservadoras en la época en que las películas fueron filmadas y puestas en circulación (y la poco satisfactoria recepción pública de *Vertigo* conformaría los escrúpulos poco liberales de esos

espectadores). Si en *Vertigo* hay asesinato y adulterio (Elster tiene una relación con Judy mientras está casado y Scottie se enamora de una mujer teóricamente casada), en *Morte a Venezia*, a pesar de –e incluso gracias a– su arquitectura simbólica, se aprecian numerosos y llamativos rasgos de homosexualidad (e incluso se podría deducir que de pederastia), aunque bien es cierto que el contacto carnal nunca se explicita en ésta última, recubriéndose toda su posibilidad en un discurso platónico, e introduciendo un flashback que muestra la presencia de Aschenbach en un burdel, donde recibe la asistencia de una mujer. Judy, por su parte, habrá vendido su cuerpo y su alma a cambio de dinero y joyas. En todo caso, al protagonista de *Morte a Venezia* se le presentarán en algún momento dudas morales que acabará desdeñando. Por el contrario, los protagonistas de *Vertigo* no ofrecieron ante el espectador incertidumbres en este tipo de asuntos. Las cuestiones morales quedarán relegadas.

En definitiva, cuando Scottie y Aschenbach han perdido definitivamente a las dos personas que han provocado el vértigo en sus existencias, ya sólo les queda esperar la muerte.

En principio, al menos aparentemente, Hitchcock basó gran parte de sus películas en hechos reales y obras de teatro o relatos cortos. En esta tesis nos hemos apoyado en las teorías sobre el *Imaginario Colectivo* descritas por Jung, las cuales nos han ayudado a reafirmar la fundamentación mitológico-literaria de la obra del director inglés. Con la muerte de Dios, según opinión de numerosos tratadistas y filósofos en el siglo XIX, también murieron los mitos. Con la pérdida de ellos apareció la incertidumbre y lo que conlleva, ya que la vida, como Nietzsche e Ibsen sabían, requiere de ilusiones que la sostengan. El Cine ha sido un buen proveedor de las mismas en ese sentido. Como Freud afirmaba y recoge Jung, “los mitos son sueños públicos; los sueños son mitos privados” (Jung, 2002: 303). Los mitos tienen múltiples interpretaciones y también proyecciones, como Joseph Campbell, por ejemplo, estudió. *Vertigo* no es tan sólo una historia de suspense y misterio. Es la representación en el siglo XX de los mitos y temores que han acuciado al ser humano desde el principio de los tiempos.

Aunque muy posterior, *Dracula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola (1992), presenta no sólo muchos elementos de la tradición sobre la figura de Satán, ya propuestos desde el nacimiento del vampiro como personaje mítico, sino también reflexiones sobre los efectos que causa en el individuo la contemplación de la belleza. Coppola revitalizó el personaje del vampiro ajustándolo al gusto contemporáneo

mediante el uso de dos estrategias: por un lado, recuperar fragmentos de la novela de Stoker desdeñados en otras adaptaciones cinematográficas del libro, eliminando de paso añadidos procedentes de otras versiones del tema; por otro lado, trayendo a primer término el lado humano y sentimental del protagonista, más allá del morbo sexual sugerido en adaptaciones anteriores. Se trataría, por tanto, de una reconstrucción del pasado del Conde Drácula antes de ser vampiro, presentándolo bajo el rostro de un condenado, un maldito, que deambula por su propio infierno como consecuencia de la ausencia de Elisabeta. Aunque la figura de Lucifer alimenta las raíces míticas de Drácula, a mi entender, sin embargo, el lado romántico del mito se encuentra en la concepción persa de Satán, analizada por Joseph Campbell en su libro *Los Mitos. Su impacto en el mundo actual*. En el Capítulo 8 de este libro dedicado a la “Mitología del Amor”, Campbell explica la representación mística del Ángel Caído como

“el más leal amante de Dios. ... Cuando Dios creó a los ángeles, les ordenó que no debían adorar a nadie excepto a él; pero entonces, al crear al hombre, les ordenó que se inclinases reverentemente ante la más noble de sus creaciones, y Lucifer se negó, a causa, se nos ha dicho, de su orgullo. Sin embargo, de acuerdo a esta lectura musulmana de su caso, fue porque amaba y adoraba tan profunda e intensamente a Dios que no podía inclinarse ante nada más. Y por ello fue enviado al infierno, condenado a existir allí para siempre, lejos de su amor” (Campbell, 1993: 137).

Los tormentos del infierno, el aspecto romántico del lado más oscuro de la naturaleza humana, se encuentran ejemplificados en esta descripción que acabamos de leer. Francis Ford Coppola cuenta una historia similar a la que Hitchcock había relatado en *Vertigo*: el Príncipe Vlad III, el protagonista, solitario y atrapado en un proceso depresivo, busca por las calles, más allá de la muerte, a Elisabeta, la mujer que se extinguió arrojándose al vacío desde la torre de una iglesia. Con el pasar del tiempo, Drácula y Scottie encontrarán una réplica físicamente exacta a la que perdieron. Al final, uno de los dos muere, dejando ambos autores un final abierto para el espectador. *Vertigo* y *Dracula* se remontan al lejano mito de Orfeo descendiendo a los infiernos para rescatar a Eurídice de entre los muertos. En las dos películas, los protagonistas se ven inmersos en una profunda depresión, sólo mitigada cuando Judy/Mina son encontradas, la primera por Scottie en las calles de San Francisco, la segunda por Drácula en las calles de Londres.

Los dos autores retrataron la muerte en vida como producto de la ausencia del amor perdido. Dicha pérdida se produce en una iglesia, lugar donde las protagonistas de ambos relatos se quitan la vida. Una vez que ha tenido lugar el reencuentro, Judy es transformada por Scottie, mientras que el cambio de Mina se produce a propia iniciativa siempre que tiene una cita con Drácula, ejerciendo el influjo de éste una profunda influencia en el cambio del personaje. En el resto de situaciones, Mina sigue siendo la habitualmente recatada mujer que en otros pasajes del film se muestra. Ellas dos son las únicas que pueden, respectivamente, salvar al detective y al conde de su oscuridad pero, al final, sólo queda la muerte. Hasta entonces, el uso de los recuerdos ayudará a ambas parejas a revivir la felicidad perdida gracias a la recuperación de la antigua identidad de las féminas. Al concluir el relato los dos hombres mueren, ante la imposibilidad de encontrar la felicidad en vida. La dicha puede ser un recuerdo o una conspiración, difícilmente una realidad.

Este proceso intertextual se extiende a más mitos y tradiciones. Pigmalión y Galatea, Orfeo y Eurídice y Tristán e Isolda encuentran su espejo en los personajes de Scottie y Madeleine/Judy. Según Joseph Campbell, “en todo mundo habitado, en todos los tiempos, han florecido los mitos del hombre” (Campbell, 2000: 180). Según este autor, “a través de nuestros sueños y del estudio de los mitos podemos aprender a conocer y entender el más grande horizonte de nuestro más profundo y sabio ser interior” (Campbell, 2000: 62). *Vertigo* es un relato en el que todos esos mitos se dan cita y, por lo que se refiere a la idea de Dios, tampoco esa construcción espiritual se escapa del pensamiento sarcástico de Hitchcock. En *I Confess* se le retrata como el único ente que perdona a un asesino, mientras que en *The Trouble with Harry*, Dios mismo es presentado como el mayor parricida de la historia. El planteamiento es que los asesinatos cometidos por los hombres son exculpados pues, al fin y al cabo, han seguido los designios preestablecidos por Dios.

En *Vertigo* confluyen muchos influjos, no sólo los relacionados con eros. En las páginas anteriores se han estudiado algunos de los mitos que en la película de Hitchcock florecen. Esto no es consciente, en absoluto, sino que, como indicaron Carl Gustav Jung y su discípulo Joseph Campbell en sus estudios, las representaciones míticas capturan la esencia del momento en el que se manifiestan; con el pasar del tiempo, los mitos se van adaptando a las nuevas épocas, pero siguen intentando dar respuesta a las mismas preguntas que continúan sin explicación.

La Biblia y otros textos de procedencia egipcia, griega, romana, mesopotámica, hitita, siria, fenicia, iraní, neotestamentaria, son un compendio mitológico que influye en artistas del mundo occidental hasta nuestros días. En los textos del Antiguo Oriente que se han considerado en esta tesis, la muerte es representada como parte de la vida, casi siempre provocada por la naturaleza. Esta circunstancia rara vez sucede en las películas de Hitchcock: para él la muerte suele ser el resultado de una acción provocada por la mano y la intención del hombre. El director estudia en sus películas más la muerte que la vida, no habiendo aparecido nunca siquiera una mujer embarazada en su filmografía, aunque quizás la explicación de este extremo radique en el hecho de que el Código Hays prohibía que en las películas apareciesen mujeres en estado de buena esperanza.

Hemos analizado algunos textos prebíblicos en páginas anteriores y se encuentran en el Apéndice 6 de esta tesis. Para poder comprender las conclusiones expuestas a este respecto es necesario acudir a los textos, cuyo orden presentado por Julio Trebolle se ha respetado.

Por ejemplo, y en relación a la Biblia, en *Vertigo* se sigue la ley establecida en el Antiguo Testamento, en Levítico, 20:27, donde se afirma que “el hombre o la mujer en quienes resida espíritu de muerto o de adivino serán reos de muerte; se les lapidará; serán responsables de su propia muerte”. Lo que los personajes hacen y, con ellos Hitchcock, es jugar con gente del pasado, con el más allá.

Sin embargo, para los egipcios la muerte significaba regeneración y cauce hacia una nueva existencia. La segunda aparición de Judy en *Vertigo* es utilizada en un principio por Hitchcock como fuente de esperanza de una posible nueva existencia. Al igual que para los vampiros, para los egipcios la “no existencia” era el castigo por excelencia ante cualquier acto contrario a la norma. Esta no existencia o muerte en vida es el rasgo que mejor define a los personajes de Judy y Scottie. Los egipcios situaban el mundo de los muertos en el mundo subterráneo, siendo Ra, el dios de la luz, el que llevaba a los difuntos un poco de claridad cada noche. En *Vertigo* se juega con la luz y la oscuridad. Con ellas sueña Madeleine constantemente, con una luz al final del camino. Es más, contrariamente a toda la iconografía en la que el infierno es situado bajo tierra y el paraíso en el cielo, Judy-Madeleine conduce a Scottie al infierno a través de una torre, de la misma manera que Beatriz condujo a Dante al paraíso también mediante una torre.

La proximidad de los Textos de Egipto analizados en esta tesis (como el Libro de los Muertos) con las películas de Hitchcock radica en el tratamiento de la realización absoluta de los deseos. El fracaso de tales anhelos es el rasgo más característico de la mayoría de los personajes del director. Independientemente de su estatus social o de la presencia de cualidades que pudieran ayudarles en el camino de su existir, son seres insatisfechos que, llegado el momento, dejarán a un lado sus remilgos para poder alcanzar sus objetivos deseantes. También comparten el retrato que del más allá hacen, un lugar del cual “jamás ha retornado nadie que haya partido”. Este aspecto no es característico de su filmografía en general sino de algunas de sus películas en particular. En *Vertigo*, por ejemplo, el uso de los espíritus de los muertos sólo aparece a través de la imaginación de Judy. Únicamente en *The Trouble with Harry* el director hace una referencia clara al esoterismo, utilizando el miedo de los personajes al posible fantasma del difunto Harry, cuando la apertura involuntaria de una puerta es observada como prueba de la existencia del más allá. Por otra parte, en varias oraciones egipcias el agua es presentada como lugar de muerte, aunque, para los cristianos el agua está unida también al bautismo y la vida; sin embargo, en *Vertigo*, Madeleine intentará alcanzar la muerte arrojándose a las aguas en la Bahía de San Francisco. Y en muchos otros textos, en definitiva, también se hace mención del buscador de cuerpos, tal y como hace Scottie durante parte de la película, quien, como Orfeo, busca a Eurídice.

Más aún; en los textos egipcios el color verde está dotado de especial relevancia y significación, pues este color simboliza una esperanza reservada para el futuro, así como reflexiones sobre el pasado y los muertos pues, según el Libro de los Muertos, “conozco esos dos sicómoros de turquesa verde...”. En *Vertigo*, el verde constituye más bien una desesperanza pues la simbólica resurrección de Madeleine – Judy metamorfoseada a la salida del cuarto de baño del hotel– nimbada de un verde difuso no deja de evocar el color de la putrefacción; la muerte, al final, se acabará imponiendo.

En los textos referentes al dios Atón se hace referencia específica a la presencia elogiosa de los pájaros pues “hasta los pájaros extienden sus alas en alabanza a Ka”. Aun teniendo presente, como señalamos, el peso de muchas tradiciones egipcias en su obra, Hitchcock no compartía necesariamente todas sus perspectivas. Para él, y en lo tocante, por ejemplo, a las aves, hasta en su aspecto más inofensivo, los pájaros constituyen una terrible molestia y, principalmente, una amenaza. Siempre que aparecen

en sus películas son un indicativo evidente de malos presagios, sospecha llevada a sus últimos extremos en *The Birds*.

Todas las culturas conciben un juicio después de la muerte. La presentación que Hitchcock ofrece del juicio a que es sometido Scottie en el film después de la muerte de Madeleine es negativa y contundente: la injusticia y los falsos juicios prevalecen; el inocente es acusado y el culpable venerado y puesto en libertad. En *Vertigo* la conciencia es presentada como único y verdadero juez del más allá; ella es la más radical y contundente. Judy, concluyendo el relato, en su ascensión al campanario, ve en la oscuridad la aparición de un ser no definido por las sombras que se acerca tranquilo sin hacer el menor ruido y que da la impresión de ser un espíritu; es por ello por lo que ella grita “¡No, No!”, pues considera que sea en verdad el espíritu de Madeleine que ha resurgido, esta vez en verdad, de entre los muertos, justo en el mismo lugar por el que fue arrojada al vacío, para cumplir una venganza.

No obstante, conviene tener en cuenta que no todos los textos defienden la existencia del más allá. Hay algunos que se centran en la falta de esperanza en el más allá y en la vida futura. De hecho, parece como si en cierto modo se proclamase un consolador *carpe diem* cuando en un estribillo de los textos estudiados en esta tesis se afirma “haz fiesta, y no te canses de ello. Mira, no es dado al hombre llevar su propiedad con él. Mira, ninguno hay que parta y vuelva de nuevo”.

De otro lado, y por lo que se refiere a Mesopotamia, el reino de la muerte era un lugar de tinieblas. La vida más allá de la muerte no era otra cosa que el infierno. En el texto *Descenso de Ishtar al Mundo Inferior*, el infierno es representado como un círculo rodeado por siete murallas con siete puertas. Para llegar allí, a ese lugar oscuro del que jamás se regresa, además de atravesar estas murallas y un río, el difunto, cual Judy (e incluso Madeleine/Judy, quien “atraviesa” el agua con su caída a la bahía de San Francisco), debía despojarse de sus vestiduras, tal como debe hacer Madeleine tras ser rescatada de las aguas. En consonancia, Hitchcock filma una tumba como estación de paso físico y espiritual en la escena de la pesadilla de Scottie. En un momento dado, éste cae por esa tumba adentrándose en el mundo de los infiernos de manera simbólica. Ese infierno existencial le paralizará en vida. Si bien toda la película parece una sucesión de escenas de fantasmas en la que los protagonistas son “cadáveres” andantes y tristes sin un sentido claro en sus vidas, el infierno en el que se sume Scottie alcanza unos niveles de sufrimiento espiritual rara vez mostrados en pantalla. Por encima de todo, y para la cultura de Mesopotamia, la vida de los espíritus en el averno es

absolutamente triste y su vagar deprimido, tal y como aparecen los personajes de *Vertigo*.

En el texto más arriba mencionado se describía una visita al mundo de los muertos y una posterior vuelta al de los vivos. En dicho pasaje se juega mucho con la simbología del número siete y con el paso por círculos concéntricos hasta alcanzar dicho submundo. También en *Vertigo* puede percibirse, de una manera muy sutil, la utilización de este número, así como la presentación de la figura del círculo, de manera coincidente, mediante círculos concéntricos antes de la entrada en la muerte. En ese texto que citamos hay múltiples semejanzas con *Vertigo*. En su descenso a los infiernos y posterior vuelta al mundo de los vivos, la diosa Ishtar⁹¹ tiene que atravesar siete puertas. Por ejemplo, en El Corán hay que pasar siete estados para llegar al cielo. Mientras este recorrido se va realizando la persona ha de ir al mismo tiempo despojándose de sus vestiduras, hasta llegar a un mundo sin luz.

Después de que Madeleine/Judy se arroja a la bahía de San Francisco, fuese rescatada por Scottie y se convirtiese con su salvación en mujer de carne y hueso para él, éste la había despojado de sus vestidos mojados mientras Madeleine se hallaba supuestamente en trance. En la segunda parte de la película, Scottie obliga a Judy a ir desvistándose para transformarla en Madeleine. Para acabar dicha transformación y resucitar de entre los muertos, Judy-Madeleine entra al cuarto de baño de la habitación de su hotel, del cual sale por la puerta transformada en la difunta Madeleine. Aunque es una resurrección simbólica del personaje de Madeleine, la finalización de este proceso supone el comienzo del descenso a los infiernos de Judy. La culminación del mismo la lleva a su muerte física. En las puertas de los infiernos o los cielos siempre se coloca un portero (como San Pedro en el Paraíso). En la película se puede considerar que ese portero es Scottie, y, además, actúa como un dios que tiene la capacidad de “devolver a la vida”. Cuando Judy entra en ese otro mundo simbólico mediante sus dos transformaciones, la muchacha vivirá las miserias asociadas a la ultratumba; es un infierno en vida y se sumerge en la temida no existencia; a ella no se la permite ser ella misma en casi ningún momento de la película. La diosa Ishtar también ha de despojarse de sus vestidos mientras desciende en dirección a las diferentes puertas que debe atravesar, las diferentes puertas que debe atravesar, encaminándose hacia el revestimiento que debe concluir con la finalidad de franquear el umbral definitivo que la

⁹¹ Igual que Dante, quien en *Divina Commedia* ha de atravesar una serie de círculos hasta llegar hasta el infierno.

conducirá al mundo de los vivos. Idéntico es el proceso que Judy sufre dos veces en la película.

En similar orden de cosas, *El Poema de Gilgamesh* es un texto que habla del amor y de la muerte, siendo ésta presentada de manera indisolublemente unida a la tristeza (tal y como le ocurre a Scottie, que sufre una fuerte y duradera depresión). En este poema los dioses tienen sus acuerdos y desacuerdos. En un momento del relato se afirma “haz que entregue una ramera”. Hitchcock quiso expresamente retratar el personaje de Judy en contraposición al de Madeleine, siendo el adjetivo que más se ajusta a su descripción el de vulgar; curiosamente, esta característica pretende subrayar el lado terrenal de este personaje, en oposición con la presencia fantasmal y etérea de Madeleine. Esa ramera “se quitará el vestido, mostrando desnuda su madurez”, proceso contrario al que ha de seguir Judy, quien ha de desnudarse, pero vistiéndose. Su desnudez va más allá del aspecto físico y el milenario poema reclama “desnuda tu seno para que posea tu sazón .../...desecha tu vestido para que yazca sobre ti”, cumpliéndose en la película de Hitchcock, según requiere este verso, el objetivo del proceso de transformación de la protagonista de la cinta: volver de nuevo a los brazos de Scottie. Estos textos están teñidos de una ensoñación que también está presente en todo el despliegue narrativo de *Vertigo*; al final Scottie habrá despertado de un sueño del que jamás se podrá recobrar de nuevo. Es en este universo onírico donde los muertos –que para muchas de estas culturas que estamos comentando y que vivifican el discurso de la obra de Hitchcock– vuelven al mundo de los vivos en forma de fantasmas, como es el caso de la enfermedad que sufre Madeleine, cuyos muertos se manifiestan a través de varios sueños que describirá en otras tantas ocasiones a Scottie.

Gilgamesh teme a la muerte, la cual, a pesar de su oscuridad, también está unida al amor y a la belleza. En todas las tablillas en las que se ha preservado la obra aparece la búsqueda de la inmortalidad (Scottie busca a una Madeleine que ha vencido a la muerte), la ensoñación (Scottie se ve envuelto, primero, en una ensoñación gracias a su enamoramiento de esta extraña y fantasmal mujer que es Madeleine y, con su muerte, se sumergirá después en una profunda pesadilla), la búsqueda de las réplicas (Scottie encuentra en Judy la réplica de Madeleine que tanto ha buscado por los rincones de San Francisco), la imposibilidad de sustraernos a nuestras obsesiones (Scottie se convierte en verdugo y víctima de las suyas; de hecho, ni siquiera los dioses tenían esa capacidad). Todos ellos, de una manera u otra, buscaban no sólo su propia inmortalidad, sino también traer de nuevo a la vida a cualquier ser amado.

En los Textos Acadios, por añadidura, podemos encontrar las llamadas *Oraciones Sapienciales y Penitenciales*; tales oraciones tienen una finalidad clara, que es convocar el amor y el perdón, oraciones que también sobrevuelan la arquitectura narrativa de *Vertigo*, toda vez que Judy quiere ser perdonada por Scottie. En la *Elegía para calmar el corazón* lo que solicita el texto, y así se traslada a la película, es el perdón. En la oración el suplicante confiesa que “...he infringido sin saberlo”. Judy participa en la comisión de un crimen, por lo que las consideraciones morales para con su personaje resultan complejas a la vez que ambivalentes. Conocía y era cómplice de un crimen que no denunció. Esto no tiene mucha importancia para el desarrollo argumental de la película, pues Hitchcock estaba interesado en reflejar otros aspectos de la ficción policiaco-criminal, pero no deja de ser motivo de reflexión sobre el personaje de Judy. Algunas veces percibida como víctima, cuando en los textos acadios se relata la angustia del suplicante, parece que se construye premonitoriamente un retrato de la Judy hitchcockiana; “y nadie me da la mano; he llorado y nadie se ha acercado a mí, lanzo gemidos, pero nadie me escucha./Estoy atormentado, estoy ciego, no veo.”

En la “Súplica y petición de perdón” que sigue a la anterior oración es posible ver prefigurada la petición de Judy, una vez más, pues “mi dios misericordioso, vuélvete hacia mí, te lo suplico... Mis pecados son numerosos, quítalos como un vestido”. Judy es un ser solitario, nunca amada por sí misma sino cuando está representando el papel de otra. Judy ha accedido a cambiar de aspecto por su deseo de ser correspondida por Scottie en el amor que ella le otorga. Para ello ha de ser vestida y transformada en otra (ese amor se supone va unido al perdón y la comprensión). En esta oración se pide que los pecados le sean despojados como un vestido. De las *Oraciones para casos especiales* hemos destacado tres: *A Nusku, en caso de pesadilla*: Scottie tiene un sueño en el ecuador del desarrollo narrativo de la película en donde parece intuir lo que en realidad había sucedido, pero en donde predominan, sin embargo, la oscuridad de la tumba abierta, el rojo de sus paredes, y su figura arrojándose por una de ellas hacia un fin desconocido. *A Girra, para neutralizar los sortilegios*: las palabras de este texto pueden atribuirse a Elster pues él también comparte este deseo de “ellos que mueran. Y yo que viva. Ellos que vivan lejos. Y yo que prospere”. Ésta es la postura de Elster durante todo el film: quedarse solo y con el dinero de su mujer. Esto, por cierto, es lo que también perseguía el personaje de Ray Milland en *Crimen Perfecto*: matar a su esposa, interpretada por Grace Kelly, y heredar sus riquezas; y con ellas también la libertad. Y *A los dioses Ea, Shamash y Marduk para verse libre de un*

fantasma: el personaje Madeleine está asustada ante la extraña posesión de la que es objeto por parte del fantasma de un antepasado de su familia; durante la primera parte del film parece que la mujer realiza, como se puede apreciar en este texto, la queja del suplicante ante el acoso del que está siendo objeto. Lo que pretende Scottie es liberar a Madeleine de dicho fantasma, tal y como aparece en el rito que da nombre a este título.

Más y nuevas oraciones encontramos en los Textos Hititas. En la *Oración de la diosa solar de la tierra* y en la sección correspondiente a “El hombre es mortal”, se proclama que “la vida está íntimamente ligada a la muerte, y la muerte está íntimamente ligada a la vida”, en lo que parece ser la fórmula que, siglos más tarde, definirá la esencia de la filmografía de Hitchcock.

Por último, entre los Textos Iranios (Zaratustra) estudiados, podemos destacar *El Cruce del Puente Chinvat*, en el que un alma es arrojada al infierno y se debate en torno a la justicia. Los conceptos de Dios y justicia no dejan de estar presentes en *Vertigo* bajo la forma de contradicciones irresolubles, tanto que, al final, el director expresa que no hay otra salida para Judy más que la muerte, propiciada bajo la máscara de una justicia divina que no sólo se aplica en un templo católico, sino que es administrada por mediación instrumental de uno de los componentes, la monja de la institución católica. La iglesia y sus dogmas morales son los que realmente imparten justicia. No sabemos el tipo de justicia del más allá que plantea Alfred Hitchcock. Primero, ¿hay un más allá para los protagonistas? Si esto es así, ¿es el cielo o el infierno? El director propone una situación de desolación fatal: en definitiva, Scottie se queda abrazando el vacío (ha superado por fin su acrofobia), contemplando el cuerpo aplastado de Judy. Lo que sí es seguro es que esta vez Scottie ha descendido definitivamente y de manera más profunda que nunca a su propio infierno. Todo esto aparece en este relato de amor perdido y de sufrimiento.

Para finalizar, y una vez cumplido el propósito abordado en las hipótesis de trabajo, cabría plantear, una vez más, que la riqueza de matices de la filmografía de Hitchcock, y de *Vertigo* en particular, sigue ofreciendo, a mi entender, múltiples senderos que transitar y numerosas facetas que examinar. Es por ello que, habiendo expuesto en esta tesis interpretaciones a las películas de Hitchcock que pueden llamar la atención a más de un lector, la duda que queda en mí, es: ¿qué más hay en las películas de Hitchcock que, a pesar de la difusión y conocimiento público de su obra, todavía no hemos visto?

Bibliografía

- Albèra, F., *Los formalistas rusos y el cine*, Barcelona, Paidós, 1998
- Alberich, E., *Alfred Hitchcock, El poder de la imagen*, 2º Edición, Barcelona, Dirigido por, 1990
- Allen, R. y Gonzalés, S. Ishi, Editor, *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, London, British Film Institute, 1999
- Alsina Thevenet, H., *Historia del Cine Americano*, Edición, Barcelona, Laertes, 1993
- Aulier, D., *Vertigo, The Making of a Hitchcock Classic*, London, Titan Books, 1999
- Idem, *Hitchcock's Notebooks*, New York, Avon Books, 1999
- Bacon, H., *Luchino Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, Sidney, Cambridge University Press, 1998
- Black, Gregory D., *Hollywood censurado*, Madrid, Cambridge University Press, 1998
- Barguet, P., *Aspects de la pensée religieuse de l'égypte*, Lyon, Maison da vie, 2001
- Barrie, J., *Marie Rose*, Londres, British Library, 2013
- Boileau-Narcejac, *Sueurs Froides (D'entre les Morts)*, París, Folio Policier, 1999
- Boyd, D. y Barton Palmer, R., *After Hitchcock: Influence, Imitation and Intertextuality*, Austin, University of Texas Press, 2006
- Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford, Cover Loose, 1973
- Campbell, J., *Los mitos: su impacto en el mundo actual*, Barcelona, Editorial Kairós, 1993
- Idem, *El Hombre de la Mil Caras. Psicoanálisis del Mito*, Edición, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2000
- Idem, *Las Extensiones Interiores del Espacio Interior*, Girona, Ediciones Atalanta, 2013
- Carbonell, C., *Movimiento y Forma en Aristóteles*, Edición, Madrid, Ediciones Universidad de Navarra, 2007

- Castro de Paz, J. L., *Alfred Hitchcock: Vértigo/ De entre los Muertos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999
- Idem, *Alfred Hitchcock*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000
- Idem, *El surgimiento del telefilm. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1999.
- Ciment, M., Cluny, Claude Michel, Frouad, J. P., Ed., *Diccionario del Cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 1991
- Coma, J., *Los pájaros*, Barcelona, Libros Dirigido, Colección Programa doble, 2001
- Cosel, Carl von, *The Secret of Elena's Tomb*, Nueva York, Howard Olsen, 2002
- Culianu, Ioan P., *Eros y Magia en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999
- Curi, U., *Mitos del Amor. Filosofía del Eros*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010
- Chandler, C., *Alfred Hitchcock: una biografía personal. Sólo es una película*, Barcelona, Ediciones Ma Non Troppo (Robinbook), 2005
- Douchet, J., *Hitchcock (1963-1967)*, París, Cahiers du Cinema, 1999.
- Doherty, T., *Pre-code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American Cinema (1930-1934)*, General Editor/ New York, Film and culture/ A Columbia University Press series/ John Belton, 1999
- Dufreigne, Jean-Pierre, *Hitchcock Style*, New York, Assouline Publishing, 2004
- Eco, U., *Cómo se hace una Tesis: Técnicas y Procedimientos de Investigación, Estudio y Escritura*, 23 Edición, Barcelona, Editorial Gredisa, 1999
- Esquenazi, Jean-Pierre, *Hitch et l'Aventure de Vertigo: L'Invention a Hollywood*, París, CNRS Editions, 2001
- Fromm, E., *La atracción de la vida*, Barcelona, Paidós, 2003
- González Requena, J., *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Trama y Fondo – Castilla Ediciones, 2006
- Gottlieb, S., Ed. *Hitchcock por Hitchcock*, Madrid, Plot Ediciones, 2000
- Gubern, R., *La Caza de Brujas de Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1991
- Harris, Robert A. y S. Lasky, M., *Todas las Películas de Alfred Hicthcock*, Barcelona, Odín Ediciones, 1995
- Harrison, B., *Undying love, The True Story of a Passion that Defied Death*, Florida, Absolutely Amazing eBooks, 2013

- Hetch, W., *Beltort Brecht, El Compromiso en Literatura y Arte*, 2º Edición, Barcelona, Ediciones Península, 1984
- Hunter, E., *Hitch y yo*, Barcelona, Alba Editorial, 2002
- Janet, P., *De l'Angloisse à l'extase*, 2ª Edición, París, Encyclopédie Psychologique-Volume II, 1976
- Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, 7ª Edición, Barcelona, Biblioteca Universal, 2002
- Idem, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, 3ª Edición, Madrid, Paidós, 2011
- Krohn, B., *Hitchcock au Travail*, París, Cahiers du Cinema, 1999
- Kristeva, J., *Desire in Language*, Columbia, University Press Group, 1980
- Idem, *Revolution in Poetic Language*, Columbia, University Press Group, 1984
- Leitch, T., *The Encyclopedia of Alfred Hitchcock*, New York, Chekmark Books, 2002
- León Azcárate, J. L., *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, 2ª edición, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007
- Mann, T., *La muerte en Venecia*, Barcelona, Plaza&Janés Editores, 1999
- McGilligan, P., *Alfred Hitchcock: Una vida de Luces y Sombras*, Madrid, TB Editores, 2005
- Miret Jorba, R., *Luchino Visconti, la razón y la pasión*, 2ª Edición, Barcelona, Dirigido Por, 1989
- Oates, J. C., *The Picture of Dorian Gray: Wilde's Parable of the Fall*, Chicago, The University of Chicago, 1980
- B.J. Oropezam B.J. and Moyise, S., *Exploring Intertextuality. Diverse Strategies for New Testaments Interpretations of Texts*, Oregon, Cascade Books, Wipf and Stock Publishers, 2016
- Ouspensky, Piotr D., *Un nuevo modelo del Universo*, Buenos Aires, Editorial Kier, 1950
- Piro, M. C. (et al María Fabiana Munico y Adriana Mariela Fanjul), *La histeria: entre la mística y la locura. Madeleine Lebouc [The Hysteria: between mystics and madness. Madeleine Lebouc.]*, Revista Universitaria de Psicoanálisis, Universidad de Buenos Aires, Volumen IV, 2004
- Platón, *Fedro*, Madrid, Editorial Gredos, 1984
- Porter, J.R., *La Biblia*, Barcelona, Editorial BLUME, 2007

- Propp, V., *Morfología del Cuento*, 13ª Edición, Madrid, Editorial Fundamentos, 2011
- Praz, M., *La Literatura Inglesa: del Romanticismo al Siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1976
- Rilke, Rainer M., *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, 4ª Edición, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998
- Rusell, B., *Teoría y Práctica del Bolchevismo*, Barcelona, Ariel, 1969
- Russell Taylor, J., *The Life and Times of Alfred Hitchcock*, London, Editorial Da Capo, 1996
- Sagrada Biblia, Revisada por el equipo de D. Evaristo Martín Nieto, Madrid, San Pablo, 1989
- Stam, R., *Film Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2000
- Savater, F., *Idea de Nietzsche*, Barcelona, Editorial Ariel, 1995
- Schechter, H., *Deviant: The Shocking True Story of Ed Gein, The Original Psycho*, Nueva York, Pocket Books, 1998
- Spoto, D., *Alfred Hitchcock: La Cara Oculta del Genio*, 3º Edición, Barcelona, Ultramar Editores, 1988
- Sterritt, D., *The Films of Alfred Hitchcock*, USA, Cambridge University Press, 1997
- Trebolle Barrera, J., *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*, Madrid, Editorial Trotta, 2008
- Trebolle, J. y Pérez, M., *Historia de la Biblia*, Madrid, Editorial Trotta y Universidad de Granada, 2007
- Trías, E., *Lo Bello y lo Siniestro*, 3º Edición, Barcelona, Editorial Ariel, 1996
- Idem, *Vértigo y Pasión: Un ensayo sobre la Película Vértigo de Alfred Hitchcock*, Madrid, Taurus Santillana, 1998
- Truffaut, F., *El Cine según Hitchcock*, 3º Edición, Madrid, Alianza Editorial, 1997
- VV. AA., *Código Penal*, Madrid, Colex, 2015
- Viloria, N., Muínelo, G., de Pablos, C., Cueto-Vallejo, J., *Los 100 años de la vida y obra cinematográfica de Alfred Hitchcock*, Valladolid, Fancy Ediciones, 1999.
- Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin, 2003
- Wood, R., *Hitchcock's Films Revisited (Revised Edition)*, Nueva York, Columbia University Press, 2002

Xella Paul, *Arqueología del Infierno*, Sabadell, Editorial AUSA, 1993

Zizek, S., *Everything you always Wanted to Know about Lacan.... but were Afraid to Ask Hitchcock*, London, Last Reprint, 1999

Idem, *El Acoso de las Fantasías (Cuestiones de Antagonismo)*, Madrid, Akal, 2011

Revistas

VV.AA. “Alfred Hitchcock. Alemania, años 20”, *Contracampo*, N°38/Año VII: 1985

“100 Años de Alfred Hithcock”, 1º Parte”, *Dirigido Por*, N° 281/ julio y agosto 1999

Idem, 2º Parte, N° 282/ septiembre 1999, [págs. 52-82]

“Le Siecle Hitchcock”, *Cahiers du Cinema*, N° 537, julio-agosto, 1999

“*Ordet - Vértigo*: Resurrección y Cine”, *Nickel Odeon*, N° 8, otoño 1997

“La Noción de Intertextualidad en Kristeva y Barthes”, Ivan Villalobos Alpizar, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* XLI (103), 137-145, enero-junio 2003

Documentales

“Alfred Hitchcock: La Ficción sin Límites”, Canal + en colaboración con *Cahiers du Cinema*, 1999

“Dial H for Hitchcock: The Genius Behind the Showman”, A Rocket Science Lab. Production, Calle 13, 2001

“Hitch and Selznick”, Michael Epstein, Canal +, 1999

“Musique des Films: Bernard Herrmann”, *Les Films d'ici* Alternate Current International, la Sept, avec la participation de Channel 4, C +, 1992

Cómo se hizo, Marnie, la Ladrona, 2001 - DVD

Cómo se hizo, Pero, ¿quién mató a Harry?, 2001 – DVD

Varios

Aguaded Gómez, J.I., *Comunicación audiovisual en una enseñanza renovada. Propuestas desde los medios*, Huelva, Grupo Comunicar, Aula de Comunicación I, 1993

- Alba Ambrós, R. B., *El cine en el aula de primaria y secundaria*, Graó, Barcelona, 2007
- Alonso Barahona, F., *Antropología del cine*. Barcelona, Centro de investigaciones literarias españolas e iberoamericanas, C.I.L.E.H., 1992
- Amani, colectivo, *Educación Intercultural. Análisis y resolución de conflictos*, Madrid, Popular, 1994
- Amar Rodríguez, V. M., *Comprender y disfrutar el cine. La gran pantalla como recurso educativo*, Huelva, Grupo Comunicar, 2004
- Arijon, D., *Gramática del lenguaje audiovisual*, San Sebastián, Escuela de cine y vídeo, 1988
- Aub, M., *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985
- Aumont, J. y otros, *Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1995
- Baldellip, P., *El cine y la obra literaria*, Buenos Aires, Galerna, 1970
- Balló, J. y Pérez, N., *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997
- Bazin, A., *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1991
- Borau, J.L., *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Madrid, Ocho y Medio, 2003
- Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996
- Idem, *El cine de Eisenstein. Teoría y Práctica*, Barcelona, Paidós, 1999
- Buñuel, L., *Autobiographie*, París, Positif, 1973
- Idem, *El cine, instrumento de poesía*, Teruel, Turia, 1993
- Burch, N., *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987
- Cabrera Infante, G., *Arcadia Todas las Noches*, Barcelona, elPeriódico, 1993.
- Cabrera Infante, G., *Cine o sardina*, Alfaguara, Madrid, 1997
- Cabrera, J., *Cine: 100 años de filosofía*, Gedisa, Valladolid, 1999
- Camarero, G., *Pintores en el cine*, Ediciones JC, Madrid, 2009
- Camino, J., *El oficio de director de cine*, Madrid, Cátedra, 1997
- Canal +: CINEMEDIA, *Enciclopedia del cine español*, en CD Rom, 1997
- Caparrós Lera, J.M., *100 películas sobre Historia contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 1997

- Idem, *Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria*, Madrid, JC, 1998
- Carrière, J.C., *La película que no se ve*. Barcelona, Paidós, 1997
- Cátala J. M., «Imagen, memoria y fascinación» en *Notas sobre el documental en España*, Cerdán J. y Torreiro C. (coord.), Málaga, Ocho y Medio, 2001
- Colón Perales, C., *Introducción a la historia de la música en el cine*, Sevilla, Alfar, 1993
- Company J.M., *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987
- Chatman S., *Historia y discursos. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990
- Chion, M., *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1992
- Delclaux, F., *El silencio creador*, Madrid, Rialp, 1988
- Eisenstein, S. M., *La forma del cine*, Madrid, Cátedra, 1987
- Idem, *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1989
- Idem, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1990
- Idem, *Films essays and a lecture by Sergei Eisenstein*, Jay Leyda, ed. Nueva York, Praeger Publishers, 1970
- Eisner, W., *El comic y el arte secuencial*, Barcelona, Norma, 1996
- Fernández, C., *Iniciación al lenguaje del cine*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1976
- Fernández, M.C., *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*, Madrid, Libertarias/Prodhuñi. 1997
- García Escudero, J.M., *Vamos a hablar de cine*, Madrid, Biblioteca básica Salvat, 1970
- Gaudreault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995
- Geduld, H.M., *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981
- Gil-Delgado, F., *Introducción a Shakespeare a través del cine*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2001
- Gil de Muro, E., *De los valores del cine al cine de valores*, Burgos, Monte Carmelo, 2006
- Gimferrer, P., *Cine y literatura*, Madrid, Planeta, 1985
- Gómez Mesa, L., *La literatura española en el cine nacional*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978

- Guilford, J.P., *La naturaleza de la inteligencia humana*, Buenos Aires, Paidós, 1979
- Gurpegui Vidal, J., *Relaciones y emociones*, Zaragoza, Cine salud, Gobierno de Aragón, 2001
- Hernández, J.A., *Cine y literatura. La metáfora visual*, Madrid, JC, 2005
- Historia 16., *Cien años de cine*. Madrid, Historia 16, 1995
- Iwins W.M., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975
- Jurgenson, A. y Brunet, S., *La práctica del montaje*, Barcelona, Gedisa, 1995
- Koningsberg I., *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal, 2004
- Lamarca M y Valenzuela, J. I., *Cómo crear una película. Anatomía de una profesión*, Madrid, T&B Editores, 2008
- Latorre Fortuño, J.M., *Creatividad*, Zaragoza, Cine salud, Gobierno de Aragón, 2003
- Lillo Redonet, F., *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997
- Lipovetsky, G. y Serroy, J., *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009
- Loscertales, F. y Núñez, T., *Violencia en las aulas. El cine como espejo social*, Barcelona, Octaedro, 2001
- Marías J., «Reflexión sobre el cine», discurso del Académico electo, leído en el acto de su recepción pública el día 16 de diciembre de 1990 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990
- Marina, J. A., *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 2000
- Marinello, S., *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica de Lev Kuleshov*, Madrid, Cátedra, 1992
- Martínez-Salanova Sánchez, E., "El celuloide no se enrancia, o de cómo llevar el cine a las aulas", Revista AULARIA de Educación nº 6, Almería, 1990
- Idem, "La práctica del aprendizaje mediante los medios de comunicación." El Formador Nº. 7, abril de 1997, Publicación trimestral de la Federación Andaluza de Centros de Estudios Privados, Págs. 4-9, 1997
- Idem, *Investigamos el cine, aprendemos a ver cine. Mural para el alumno y Guía didáctica para el profesor*, Prensa-Escuela, Huelva, Grupo Comunicar, 1996

- Idem, «La enseñanza de los valores, la ética y la conducta desde el cine», en Ferrés, J. y Marqués, P. (Eds.), *Comunicación educativa y nuevas tecnologías*, Barcelona, Praxis, 1997
- Idem, «*El cine, otra ventana al mundo*», en *Comunicar* 18, 2001
- McGrath, D., *Montaje & postproducción*, Barcelona, Océano, 2001
- Moix, T., *La gran historia del cine*, Madrid, Blanco y negro, 1995
- Pachón Ramírez, A., *La música en el cine contemporáneo*, Badajoz, Diputación Provincial, 1998
- Peña-Ardid C., *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992
- Pérez Perucha, J., *Huellas de luz*, Madrid, Diorama, 1995
- Piqueras, M. J. y Ortiz, Á., *La Pintura en el cine*, Paidós Studio, Barcelona, 1995
- Platas Tasende A., *Literatura, cine, sociedad*, La Coruña, Tambre, 1994
- Población Sáez, A. J., *Las matemáticas en el cine*, Proyecto Sur de Ediciones y Real Sociedad Matemática Española, 2006
- Polifemo-Caeci, *Literatura española. Una historia de cine*, Madrid, Polifemo, 2005
- Idem, *La historia de España a través del cine*, Madrid, Polifemo, 2007
- Pudovkin, V., *Lecciones de cinematografía*, Madrid, Rialp, 1957
- Quesada, L., *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986
- Romaguera i Ramiò, J., *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1991
- Idem, *Presencia del deporte en el cine español, un primer inventario*, Sevilla, Fundación Andalucía Olímpica y Consejo Superior de Deportes, 2003
- Rouch, J., «La camera et les hommes» en FRANCE, C., *Pour une anthropologie visuelle, Cahiers de l'Homme*, pp. 54-71., 1979
- Schnitzer, J., Martin, M., *El cine soviético visto por sus creadores*, Salamanca, Sígueme, 1975
- Solomon, J., *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002
- Tarkovski, A., *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991
- Torres, A., *100 años de cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1995
- Valls Gorina, M. y Padrol, J., *Música y cine*, Barcelona, Salvat, 1996
- V.V.A.A., *Historia universal del cine*, Barcelona, Planeta, 1982

V.V.A.A., *Historia del cine*, Madrid, País Aguilar, 1994

Vertov, D., *El cine ojo*, Madrid, Fundamentos, 1974



Filmografía Seleccionada

The Lodger (El enemigo de las rubias): PRODUCCIÓN: Michael Balcon, Gainsborough, 1926. GUIÓN: Alfred Hitchcock y Elliot Stannerd, basado en la novella de Belloc-Lowndes. FOTOGRAFÍA: Baron Ventigmilia. AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Alma Reville. INTÉRPRETES: Ivor Novello, Miarie Ault.

The man who knew too much (El hombre que sabía demasiado): PRODUCCIÓN: Gaumont British Pictures, GB, 1934. PRODUCTOR: Michael Balcon. GUIÓN: A.R. Rawlinson, Charles Bennett, DB Wyndham Lewis, Edwin Greenwood, según argumento original de Charles Bennett y DB Wyndham. FOTOGRAFÍA: Curt Courant. INTERPRETES: Lelie Banks, Edna Best.

The Thirty-Nine Steps (39 escalones): PRODUCCIÓN: Gaumont British, 1935. PRODUCTOR: Michael Balcon. GUIÓN Y ADAPTACIÓN: Charles Bennet y Alma Reville, según la novela de John Buchan. FOTOGRAFÍA: Bernard Knowles. MÚSICA: Louis Levi. INTÉRPRETES: Madeleine Carroll, Robert Donat, Peggy Ashcroft.

The Lady Vanishes (Alarma en el expreso): PRODUCCIÓN: Gainsborough Pictures, 1938, G.B. PRODUCTOR: Edward Black. GUIÓN: Sydney Gilliat, Frank Launder, según la novela de Ethel Lina White *The Wheel Spins*. ADAPTACIÓN: Alma Reville. FOTOGRAFÍA: Jack Cox. MÚSICA: Louis Levi. INTÉRPRETES: Margaret Lockwood, Michael Redgrave, Cecil Parker.

Rebecca (Rebeca): PRODUCCIÓN: Selznick International Pictures, Estados Unidos, 1940. PRODUCTOR: David O. Selznick. GUIÓN: Robert E. Sherwood y Joan Harrison, según la novela de Daphne du Maurier. FOTOGRAFÍA: George Barnes. MÚSICA: Franz Waxman. INTÉRPRETES: Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Cecil Aubrey Smith, Gladys Cooper, Leo G. Carrol.

Foreign Correspondent (Enviado especial): PRODUCCIÓN: Wanger Productions, United Artists, 1940. PRODUCTOR: Walter Wanger. GUIÓN: Charles Bennet, Joan Harrison. FOTOGRAFÍA: Rudolph Mate. MÚSICA: Alfred Newman. INTÉRPRETES: Joel McCrea, Herbert Marshall, George Sanders, Edmund Gwenn.

Suspicion (Sospecha): PRODUCCIÓN: R.K.O., 1941. PRODUCTOR: Alfred Hitchcock. GUIÓN: Samson Raphaelson, Joan Harrison y Alma Reville, según la novella de Francis Iles (Anthony Berkely) *Before the Fact*. FOTOGRAFÍA: Harry

Stradling. MÚSICA: Franz Waxman. INTÉRPRETES: Cary Grant, Joan Fontaine, Leo G. Carrol.

Shadow of a doubt (La sombra de una duda): PRODUCCIÓN: Universal, 1943. PRODUCTOR: Jack H. Skirball. GUIÓN: Thornton Wilder, Alma Reville y Sally Benson, según un argumento de Gordon McDonnell. FOTOGRAFÍA: Joseph Valentine, INTÉRPRETES: Joseph Cotten, Teresa Wright, Hume Cronyn.

Spellbound (Recuerda): PRODUCCIÓN: Selznick International, 1945. PRODUCTOR: David O' Selznick y Fred Ahern. GUIÓN: Ben Hetch, según la novela de Francis Beeding (pseudónimo de Hilary St. George Saunders y John Palmer), *The House of Dr. Edwardes*. SECUENCIA DEL SUEÑO: Salvador Dalí. MÚSICA: Miklos Rozsa. INTÉRPRETES: Ingrid Bergman, Gregory Peck, Ronda Fleming, Leo G. Carroll, Norman Lloyd.

Notorious (Encadenados): PRODUCCIÓN: R.K.O., 1946. PRODUCTOR: Alfred Hitchcock. GUIÓN: Ben Hetch, según un argumento de Hitchcock. INTÉRPRETES: Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern, Leopoldine Constantin.

The Paradine Case (El Proceso Paradine): PRODUCCIÓN: Selznick International, Vanguard Films, 1947. PRODUCTOR: David O'Selznick. GUIÓN: David O'Selznick, según la novela de Robert Hitchens. ADAPTACIÓN: Alma Reville y Robert Hitchens. MÚSICA: Franz Waxman. INTÉRPRETES: Gregory Peck, Ann Todd, Charles Laughton, Ethel Barrymore, Charles Coburn, Louis Jourdan, Alida Valli, Leo G. Carroll, John Williams.

Rope (La Soga): PRODUCCIÓN: Transatlantic Pictures, Warner Bros, 1948. PRODUCTORES: Sidney Bernstein y Alfred Hitchcock. ADAPTACIÓN: Hume Cronyn. INTÉRPRETES: James Stewart, John Dall, Farley Granger.

Strangers on a Train (Extraños en un tren): PRODUCCIÓN: Warner Bross, 1951. PRODUCTOR: Alfred Hitchcock. FOTOGRAFÍA: Robert Burks, A.S.C. GUIÓN: Raymond Chandler, basado en la novella de Patricia Highsmith. INTÉRPRETES: Farley Granger, Ruth Roman, Robert Walker, Leo G. Carroll, Patricia Hitchcock.

I Confess (Yo Confieso): PRODUCCIÓN: Warner Bross, 1952. PRODUCTOR: Alfred Hitchcock. FOTOGRAFÍA: Robert Burks, A.S.C. MÚSICA: Dimitry Tiomkin. VESTUARIO: Orry-Kelly. ASESOR RELIGIOSO: Padre Paul la Couline. INTÉRPRETES: Montgomery Clift, Anne Baxter, Karl Malden, O. E. Hasse, Dolly Haas.

Rear Window (La Ventana Indiscreta): PRODUCCIÓN: Alfred Hitchcock, Paramount, 1954. FOTOGRAFÍA: Robert Burks, A.S.C. MONTAJE: George Tomasini. VESTUARIO: Edith Head. AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Herbert Coleman. INTÉRPRETES: James Stewart, Grace Kelly, Thelma Ritter, Raymond Burr.

To Catch a Thief (Atrapa a un ladrón): PRODUCCIÓN: Alfred Hitchcock, Paramount, 1955. DIRECTOR DE LA 2º UNIDAD: Herbert Coleman. FOTOGRAFÍA: Robert Burks. MONTAJE: George Tomasini. VESTUARIO: Edith Head. INTÉRPRETES: Cary Grant, Grace Kelly, Jessie Royce Landis, John Williams.

The Trouble with Harry (Pero, ¿quién mató a Harry?): PRODUCCIÓN: Alfred Hitchcock, Paramount, 1956. . FOTOGRAFÍA: Robert Burks, A.S.C. MÚSICA: Bernard Herrmann. VESTUARIO: Edith Head. INTÉRPRETES. Edmund Gwenn, John Forsythe, Shirley McLaine.

The Man Who Knew Too Much (El Hombre que Sabía Demasiado): PRODUCCIÓN: Alfred Hitchcock, Paramount, Filmwire Prod, 1955. FOTOGRAFÍA: Robert Burks. . MÚSICA: Bernard Herrmann. VESTUARIO: Edith Head. MONTAJE: George Tomasini.. PARAMOUNT, 1956- INTÉRPRETES: James Stewart, Doris Day.

Wrong Man (Falso Culpable): PRODUCCIÓN: Alfred Hitchcock, Warner Bross, 1957. PRODUCTOR ASOCIADO: Herbert Coleman. FOTOGRAFÍA: Robert Burks. MÚSICA: Bernard Herrmann. MONTAJE: George Tomasini. INTÉRPRETES: Henry Fonda, Vera Miles.

North by Northwest (Con la Muerte en los Talones): PRODUCCIÓN: Alfred Hitchcock, Metro Glodwyn Mayer, 1959. PRODUCTOR ASOCIADO: Herbert Coleman. GUIÓN ORIGINAL: Ernst Lehman. FOTOGRAFÍA: Robert Burks. MÚSICA: Bernard Herrmann MONTAJE: George Tomasini. TÍTULOS DIBUJADOS: Saul Bass. INTÉRPRETES: Cary Grant, Eve Marie Saint, Jessie Royce Landis, James Mason, Leo G. Carrol, Martin Landau.

Psycho (Psicosis): PRODUCCIÓN: Alfred Hitchcock, Paramount, 1960. GUIÓN: Joseph Stephano. MÚSICA: Bernard Herrmann. MONTAJE: George Tomasini. INTÉRPRETES: Anthony Perkins, Vera Miles, Janet Leigh, John Gavin, Martín Balsam.

The Birds (Los Pájaros): PRODUCCIÓN: Universal, 1963. GUIÓN: Evan Hunter, según la novela de Daphne du Marier. FOTOGRAFÍA: Robert Burks. CONSEJERO DE SONIDO: Bernard Herrmann. AYUDANTE PERSONAL DE HITCHCOCK:

Peggy Robertson. . MONTAJE: George Tomasini. INTÉRPRETES: 'Tippi' Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette.

Marnie (Marnie, la Ladrona): PRODUCCIÓN: Alfred Hitchcock, Universal, 1964. GUIÓN: Jay Presson Allen. FOTOGRAFÍA: Robert Burks. MÚSICA: Bernard Herrmann. MONTAJE: George Tomasini.. AYUDANTE PERSONAL DE HITCHCOCK: Peggy Robertson. INTÉRPRETES: 'Tippi Hedren', Sean Connery, Diane Baker.



Apéndices



"The Don'ts and Be Carefuls" (1927)
Motion Picture Producers and Distributors of America

Resolved, That those things which are included in the following list shall not appear in pictures produced by the members of this Association, irrespective of the manner in which they are treated:

1. Pointed profanity—by either title or lip—this includes the words "God," "Lord," "Jesus," "Christ" (unless they be used reverently in connection with proper religious ceremonies), "hell," "damn," "Gawd," and every other profane and vulgar expression however it may be spelled;
2. Any licentious or suggestive nudity—in fact or in silhouette; and any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture;
3. The illegal traffic in drugs;
4. Any inference of sex perversion;
5. White slavery;
6. Miscegenation (sex relationships between the white and black races);
7. Sex hygiene and venereal diseases;
8. Scenes of actual childbirth—in fact or in silhouette;
9. Children's sex organs;
10. Ridicule of the clergy;
11. Willful offense to any nation, race or creed;

And be it further resolved, That special care be exercised in the manner in which the following subjects are treated, to the end that vulgarity and suggestiveness may be eliminated and that good taste may be emphasized:

1. The use of the flag;
2. International relations (avoiding picturizing in an unfavorable light another country's religion, history, institutions, prominent people, and citizenry);
3. Arson;
4. The use of firearms;
5. Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc. (having in mind the effect which a too-detailed description of these may have upon the moron);

6. Brutality and possible gruesomeness;
7. Technique of committing murder by whatever method;
8. Methods of smuggling;
9. Third-degree methods;
10. Actual hangings or electrocutions as legal punishment for crime;
11. Sympathy for criminals;
12. Attitude toward public characters and institutions;
13. Sedition;
14. Apparent cruelty to children and animals;
15. Branding of people or animals;
16. The sale of women, or of a woman selling her virtue;
17. Rape or attempted rape;
18. First-night scenes;
19. Man and woman in bed together;
20. Deliberate seduction of girls;
21. The institution of marriage;
22. Surgical operations;
23. The use of drugs;
24. Titles or scenes having to do with law enforcement or law-enforcing officers;
25. Excessive or lustful kissing, particularly when one character or the other is a "heavy."

The Motion Production Code of 1930 (Hays Code)

If motion pictures present stories that will affect lives for the better, they can become the most powerful force for the improvement of mankind.

A Code to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Pictures. Formulated and formally adopted by The Association of Motion Picture Producers, Inc. and The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc. in March 1930.

Motion picture producers recognize the high trust and confidence which have been placed in them by the people of the world and which have made motion pictures a universal form of entertainment.

They recognize their responsibility to the public because of this trust and because entertainment and art are important influences in the life of a nation.

Hence, though regarding motion pictures primarily as entertainment without any explicit purpose of teaching or propaganda, they know that the motion picture within its own field of entertainment may be directly responsible for spiritual or moral progress, for higher types of social life, and for much correct thinking.

During the rapid transition from silent to talking pictures they have realized the necessity and the opportunity of subscribing to a Code to govern the production of talking pictures and of re-acknowledging this responsibility.

On their part, they ask from the public and from public leaders a sympathetic understanding of their purposes and problems and a spirit of cooperation that will allow them the freedom and opportunity necessary to bring the motion picture to a still higher level of wholesome entertainment for all the people.

General Principles

1. No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.

3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

Particular Applications

Crimes Against the Law

These shall never be presented in such a way as to throw sympathy with the crime as against law and justice or to inspire others with a desire for imitation.

1. Murder
 - a. The technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation.
 - b. Brutal killings are not to be presented in detail.
 - c. Revenge in modern times shall not be justified.
2. Methods of Crime should not be explicitly presented.
 - a. Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc., should not be detailed in method.
 - b. Arson must subject to the same safeguards.
 - c. The use of firearms should be restricted to the essentials.
 - d. Methods of smuggling should not be presented.
3. Illegal drug traffic must never be presented.
4. The use of liquor in American life, when not required by the plot or for proper characterization, will not be shown.

Sex

The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing.

1. Adultery, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively.
2. Scenes of Passion
 - a. They should not be introduced when not essential to the plot.
 - b. Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures, are not to be shown.
 - c. In general passion should so be treated that these scenes do not stimulate the lower and baser element.
3. Seduction or Rape
 - a. They should never be more than suggested, and only when essential for the plot, and even then never shown by explicit method.

- b. They are never the proper subject for comedy.
4. Sex perversion or any inference to it is forbidden.
5. White slavery shall not be treated.
6. Miscegenation (sex relationships between the white and black races) is forbidden.
7. Sex hygiene and venereal diseases are not subjects for motion pictures.
8. Scenes of actual child birth, in fact or in silhouette, are never to be presented.
9. Children's sex organs are never to be exposed.

Vulgarity

The treatment of low, disgusting, unpleasant, though not necessarily evil, subjects should always be subject to the dictates of good taste and a regard for the sensibilities of the audience.

Obscenity

Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion (even when likely to be understood only by part of the audience) is forbidden.

Profanity

Pointed profanity (this includes the words, God, Lord, Jesus, Christ – unless used reverently – Hell, S.O.B., damn, Gawd), or every other profane or vulgar expression however used, is forbidden.

Costume

1. Complete nudity is never permitted. This includes nudity in fact or in silhouette, or any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture.
2. Undressing scenes should be avoided, and never used save where essential to the plot.
3. Indecent or undue exposure is forbidden.
4. Dancing or costumes intended to permit undue exposure or indecent movements in the dance are forbidden.

Dances

1. Dances suggesting or representing sexual actions or indecent passions are forbidden
2. Dances which emphasize indecent movements are to be regarded as obscene.

Religion

1. No film or episode may throw ridicule on any religious faith.
2. Ministers of religion in their character as ministers of religion should not be used as comic characters or as villains.
3. Ceremonies of any definite religion should be carefully and respectfully handled.

Locations

The treatment of bedrooms must be governed by good taste and delicacy.

National Feelings

1. The use of the Flag shall be consistently respectful.
- 2 The history, institutions, prominent people and citizenry of other nations shall be represented fairly.

Titles

Salacious, indecent, or obscene titles shall not be used.

Repellent Subjects

The following subjects must be treated within the careful limits of good taste:

1. Actual hangings or electrocutions as legal punishments for crime.
2. Third degree methods.
3. Brutality and possible gruesomeness.
4. Branding of people or animals.

5. Apparent cruelty to children or animals.
6. The sale of women, or a woman selling her virtue.
7. Surgical operations.

Reasons Supporting the Preamble of the Code

1. Theatrical motion pictures, that is, pictures intended for the theatre as distinct from pictures intended for churches, schools, lecture halls, educational movements, social reform movements, etc., are primarily to be regarded as ENTERTAINMENT.

Mankind has always recognized the importance of entertainment and its value in rebuilding the bodies and souls of human beings.

But it has always recognized that entertainment can be a character either HELPFUL or HARMFUL to the human race, and in consequence has clearly distinguished between:

- a. Entertainment which tends to improve the race, or at least to re-create and rebuild human beings exhausted with the realities of life; and
- b. Entertainment which tends to degrade human beings, or to lower their standards of life and living.

Hence the MORAL IMPORTANCE of entertainment is something which has been universally recognized. It enters intimately into the lives of men and women and affects them closely; it occupies their minds and affections during leisure hours; and ultimately touches the whole of their lives. A man may be judged by his standard of entertainment as easily as by the standard of his work.

So correct entertainment raises the whole standard of a nation.

Wrong entertainment lowers the whole living conditions and moral ideals of a race.

Note, for example, the healthy reactions to healthful sports, like baseball, golf; the unhealthy reactions to sports like cockfighting, bullfighting, bear baiting, etc.

Note, too, the effect on ancient nations of gladiatorial combats, the obscene plays of Roman times, etc.

II. Motion pictures are very important as ART.

Though a new art, possibly a combination art, it has the same object as the other arts, the presentation of human thought, emotion, and experience, in terms of an appeal to the soul through the senses.

Here, as in entertainment,

Art enters intimately into the lives of human beings.

Art can be morally good, lifting men to higher levels. This has been done through good music, great painting, authentic fiction, poetry, drama.

Art can be morally evil in its effects. This is the case clearly enough with unclean art, indecent books, suggestive drama. The effect on the lives of men and women are obvious.

Note: It has often been argued that art itself is unmoral, neither good nor bad.

This is true of the **THING** which is music, painting, poetry, etc. But the **THING** is the **PRODUCT** of some person's mind, and the intention of that mind was either good or bad morally when it produced the thing. Besides, the thing has its **EFFECT** upon those who come into contact with it. In both these ways, that is, as a product of a mind and as the cause of definite effects, it has a deep moral significance and unmistakable moral quality.

Hence: The motion pictures, which are the most popular of modern arts for the masses, have their moral quality from the intention of the minds which produce them and from their effects on the moral lives and reactions of their audiences. This gives them a most important morality.

1. They reproduce the morality of the men who use the pictures as a medium for the expression of their ideas and ideals.
2. They affect the moral standards of those who, through the screen, take in these ideas and ideals.

In the case of motion pictures, the effect may be particularly emphasized because no art has so quick and so widespread an appeal to the masses. It has become in an incredibly short period the art of the multitudes.

III. The motion picture, because of its importance as entertainment and because of the trust placed in it by the peoples of the world, has special MORAL OBLIGATIONS:

A. Most arts appeal to the mature. This art appeals at once to every class, mature, immature, developed, undeveloped, law abiding, criminal. Music has its grades for

different classes; so has literature and drama. This art of the motion picture, combining as it does the two fundamental appeals of looking at a picture and listening to a story, at once reaches every class of society.

B. By reason of the mobility of film and the ease of picture distribution, and because the possibility of duplicating positives in large quantities, this art reaches places unpenetrated by other forms of art.

C. Because of these two facts, it is difficult to produce films intended for only certain classes of people. The exhibitors' theatres are built for the masses, for the cultivated and the rude, the mature and the immature, the self-respecting and the criminal. Films, unlike books and music, can with difficulty be confined to certain selected groups.

D. The latitude given to film material cannot, in consequence, be as wide as the latitude given to book material. In addition:

- a. A book describes; a film vividly presents. One presents on a cold page; the other by apparently living people.
- b. A book reaches the mind through words merely; a film reaches the eyes and ears through the reproduction of actual events.
- c. The reaction of a reader to a book depends largely on the keenness of the reader's imagination; the reaction to a film depends on the vividness of presentation.

Hence many things which might be described or suggested in a book could not possibly be presented in a film.

E. This is also true when comparing the film with the newspaper:

- a. Newspapers present by description, films by actual presentation.
- b. Newspapers are after the fact and present things as having taken place; the film gives the events in the process of enactment and with apparent reality of life.

F. Everything possible in a play is not possible in a film:

- a. Because of the larger audience of the film, and its consequential mixed character. Psychologically, the larger the audience, the lower the moral mass resistance to suggestion.
- b. Because through light, enlargement of character, presentation, scenic emphasis, etc., the screen story is brought closer to the audience than the play.
- c. The enthusiasm for and interest in the film actors and actresses, developed beyond anything of the sort in history, makes the audience largely sympathetic toward the characters they portray and the stories in which they figure. Hence the audience is more

ready to confuse actor and actress and the characters they portray, and it is most receptive of the emotions and ideals presented by the favorite stars.

G. Small communities, remote from sophistication and from the hardening process which often takes place in the ethical and moral standards of larger cities, are easily and readily reached by any sort of film.

H. The grandeur of mass settings, large action, spectacular features, etc., affects and arouses more intensely the emotional side of the audience.

In general, the mobility, popularity, accessibility, emotional appeal, vividness, straightforward presentation of fact in the film make for more intimate contact with a larger audience and for greater emotional appeal.

Hence the larger moral responsibilities of the motion pictures.

Reasons Underlying the General Principles

I. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin.

This is done:

1. When evil is made to appear attractive and alluring, and good is made to appear unattractive.
2. When the sympathy of the audience is thrown on the side of crime, wrongdoing, evil, sin. The same is true of a film that would throw sympathy against goodness, honor, innocence, purity or honesty.

Note: Sympathy with a person who sins is not the same as sympathy with the sin or crime of which he is guilty. We may feel sorry for the plight of the murderer or even understand the circumstances which led him to his crime: we may not feel sympathy with the wrong which he has done. The presentation of evil is often essential for art or fiction or drama. This in itself is not wrong provided:

- a. That evil is not presented alluringly. Even if later in the film the evil is condemned or punished, it must not be allowed to appear so attractive that the audience's emotions are drawn to desire or approve so strongly that later the condemnation is forgotten and only the apparent joy of sin is remembered.
- b. That throughout, the audience feels sure that evil is wrong and good is right.

II. Correct standards of life shall, as far as possible, be presented.

A wide knowledge of life and of living is made possible through the film. When right standards are consistently presented, the motion picture exercises the most powerful influences. It builds character, develops right ideals, inculcates correct principles, and all this in attractive story form.

If motion pictures consistently hold up for admiration high types of characters and present stories that will affect lives for the better, they can become the most powerful force for the improvement of mankind.

III. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

By natural law is understood the law which is written in the hearts of all mankind, the greater underlying principles of right and justice dictated by conscience.

By human law is understood the law written by civilized nations.

1. The presentation of crimes against the law is often necessary for the carrying out of the plot. But the presentation must not throw sympathy with the crime as against the law nor with the criminal as against those who punish him.
2. The courts of the land should not be presented as unjust. This does not mean that a single court may not be presented as unjust, much less that a single court official must not be presented this way. But the court system of the country must not suffer as a result of this presentation.

Reasons Underlying the Particular Applications

I. Sin and evil enter into the story of human beings and hence in themselves are valid dramatic material.

II. In the use of this material, it must be distinguished between sin which repels by its very nature, and sins which often attract.

a. In the first class come murder, most theft, many legal crimes, lying, hypocrisy, cruelty, etc.

b. In the second class come sex sins, sins and crimes of apparent heroism, such as banditry, daring thefts, leadership in evil, organized crime, revenge, etc.

The first class needs less care in treatment, as sins and crimes of this class are naturally unattractive. The audience instinctively condemns all such and is repelled.

Hence the important objective must be to avoid the hardening of the audience, especially of those who are young and impressionable, to the thought and fact of crime. People can become accustomed even to murder, cruelty, brutality, and repellent crimes, if these are too frequently repeated.

The second class needs great care in handling, as the response of human nature to their appeal is obvious. This is treated more fully below.

III. A careful distinction can be made between films intended for general distribution, and films intended for use in theatres restricted to a limited audience. Themes and plots quite appropriate for the latter would be altogether out of place and dangerous in the former.

Note: The practice of using a general theatre and limiting its patronage to "Adults Only" is not completely satisfactory and is only partially effective.

However, maturer minds may easily understand and accept without harm subject matter in plots which do younger people positive harm.

Hence: If there should be created a special type of theatre, catering exclusively to an adult audience, for plays of this character (plays with problem themes, difficult discussions and maturer treatment) it would seem to afford an outlet, which does not now exist, for pictures unsuitable for general distribution but permissible for exhibitions to a restricted audience.

I. Crimes Against the Law

The treatment of crimes against the law must not:

1. Teach methods of crime.
2. Inspire potential criminals with a desire for imitation
3. Make criminals seem heroic and justified.

Revenge in modern times shall not be justified. In lands and ages of less developed civilization and moral principles, revenge may sometimes be presented. This would be the case especially in places where no law exists to cover the crime because of which revenge is committed.

Because of its evil consequences, the drug traffic should not be presented in any form. The existence of the trade should not be brought to the attention of audiences.

The use of liquor should never be excessively presented. In scenes from American life, the necessities of plot and proper characterization alone justify its use. And in this case, it should be shown with moderation.

Sex

Out of a regard for the sanctity of marriage and the home, the triangle, that is, the love of a third party for one already married, needs careful handling. The treatment should not throw sympathy against marriage as an institution.

Scenes of passion must be treated with an honest acknowledgement of human nature and its normal reactions. Many scenes cannot be presented without arousing dangerous emotions on the part of the immature, the young or the criminal classes.

Even within the limits of pure love, certain facts have been universally regarded by lawmakers as outside the limits of safe presentation.

In the case of impure love, the love which society has always regarded as wrong and which has been banned by divine law, the following are important:

1. Impure love must not be presented as attractive and beautiful.
2. It must not be the subject of comedy or farce, or treated as material for laughter.
3. It must not be presented in such a way to arouse passion or morbid curiosity on the part of the audience.
4. It must not be made to seem right and permissible.
5. In general, it must not be detailed in method and manner.

III. Vulgarity; IV. Obscenity; V. Profanity; hardly need further explanation than is contained in the Code.

Costume

General Principles:

1. The effect of nudity or semi-nudity upon the normal man or woman, and much more upon the young and upon immature persons, has been honestly recognized by all lawmakers and moralists.

2. Hence the fact that the nude or semi-nude body may be beautiful does not make its use in the films moral. For, in addition to its beauty, the effect of the nude or semi-nude body on the normal individual must be taken into consideration.
3. Nudity or semi-nudity used simply to put a "punch" into a picture comes under the head of immoral actions. It is immoral in its effect on the average audience.
4. Nudity can never be permitted as being necessary for the plot. Semi-nudity must not result in undue or indecent exposures.
5. Transparent or translucent materials and silhouette are frequently more suggestive than actual exposure.

Dances

Dancing in general is recognized as an art and as a beautiful form of expressing human emotions.

But dances which suggest or represent sexual actions, whether performed solo or with two or more; dances intended to excite the emotional reaction of an audience; dances with movement of the breasts, excessive body movements while the feet are stationary, violate decency and are wrong.

Religion

The reason why ministers of religion may not be comic characters or villains is simply because the attitude taken toward them may easily become the attitude taken toward religion in general. Religion is lowered in the minds of the audience because of the lowering of the audience's respect for a minister.

Locations

Certain places are so closely and thoroughly associated with sexual life or with sexual sin that their use must be carefully limited.

National Feelings

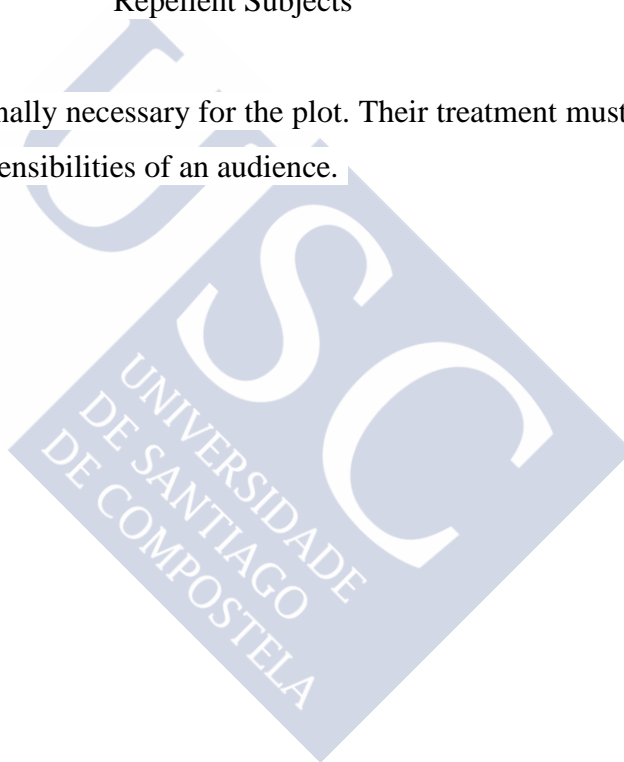
The just rights, history, and feelings of any nation are entitled to most careful consideration and respectful treatment.

Titles

As the title of a picture is the brand on that particular type of goods, it must conform to the ethical practices of all such honest business.

Repellent Subjects

Such subjects are occasionally necessary for the plot. Their treatment must never offend good taste nor injure the sensibilities of an audience.



Argumento *D'entre les morts* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac

ROGER Flavieres, Paris Advocate, is asked by a former school-fellow, GEVIGNE, FOR HELP IN A DELICATE PERSONAL MATTER. Gevigne, Prosperous shipbuilder –particularly now with France and Germany at war– explains he's concerned over the sudden odd behaviour of his wife, MADELEINE. They have been happily married for four years, but in the last few months she has been acting strangely –suddenly falling into deep meditations or trance– like withdrawals to a world where he cannot reach her. The doctors can find nothing wrong with her, either physically or mentally. But Gevigne fears for her and, extremely busy with his war time contracts, he cannot spend much time with her. That is why he is asking Flavieres to keep watch over Madeleine for him. Flaviere's questions bring out the fact that Madeleine seems obsessed –in some occult way– by the spirit of her great-grandmother, Pauline Larcezac, whom she resembles. Pauline was considered queer and died young. Flavieres accepts the unusual ssignment and for several weeks follows Madeleine wherever she goes, observing her actions – but taking care she does not she him. They have never met. She possesses a strange beauty that enchants Flavieres so that, before a week is out, he is hopelessly in love with her. Then one day he saves her from the Seine, and from then on they become friends. He does not mention knowing her husband. They form the habit of rambling about Paris and the countryside together and Madeleine, who on several occasions falls into a trace-like meditation, gradually confedes to Flavieres she is certain she has lived before –she can recall scenes– a town which Flavieres later ascertains from Gevigne she's never been to. But Pauline Lagerlac had! The more he sees of Madeleine the greater grows the mystery and hos love, which he confesses to her. Then one day she insists on their driving to a small town some distance from Paris and climbing an old church tower –though Flavieres, who suffers from vertigo, cannot follow her to the top. To his horror, he sees her body come hurtling to the ground. Dazed by grief and shock, he cannot bring himself to go near the body and flees to Paris. He says nothing to Gevigne about being with Madeleine. When her body is found, Gevigne seems distracted with grief. Still in a daze, Flavieres leaves Paris –and a sudden German advance blocks his return. The war

is over when Flavieres returns to Paris. He has been unable to forget his love for Madeleine. Inquiry reveals Gevigne, upset when police questioned him about his wife's death, fled from Paris –only to be killed in a German air raid. War has been obliterated Madeleine's grave. Flavieres however cannot believe she is really dead. He is certain she lives again. Then a newsreel sends him hurrying to Marseilles in search of a woman he saw in it. He knows she is Madeleine –but when he finds her, she denies it. She is RENEE SOURANGE and is living with ALMARYAN, a black market operator. But Flavieres, having gotten Renee to leave Almaryan for him, stubbornly persists in trying to make her admit she is Madeleine. She finally does confess she is the Madeleine he knew, but her name is really Renee Sourange. He never saw Gevigne's wife –the real Madeleine! It was a plot of Gevigne's –with the aid of Renee, then his mistress– to rid himself to his wealthy wife without being suspected. It was the real Madeleine who fell from the tower – Gevigne having taking her there before Flavieres and the supposed Madeleine (Renee) arrived. Flaviere's testimony about Madeleine's strange trances was to mislead the police. But Flaviere's flight upset things –Stunner, Flavieres seizes Renee in his anger– and not realizing what he is doing, strangles her. Then, horrified and remorseful over what he has done he surrenders to the police.

Apéndice 4

Equipo Artístico

Protagonistas

Scottie— James Stewart

Madeleine and Judy— Kim Novak

Midge— Barbara Bel Geddes

Gavin Elster— Tom Helmore

Coroner— Henry Jones

Doctor— Raymond Bailey

Gerente del Hotel— Ellen Corby

Pop Leibel— Konstantin Shayne

Mujer mayor, erróneamente identificada con Madeleine— Lee Patrick

Pequeños papeles

Capitán Hansen. Paul Bryer

La dependienta de Ransohoffs— Margaret Brayton

El Juez Foreman— William Remick

Vendedor de Flores— Julian Petrucci

Enfermera— Sara Taft

Policía— Fred Graham

Esteticien— Mollie Dodd

Vendedor— Don Giovanni

Modelo— Roxann Delmar

Camarero— Bruno Santina

Mujer de mediana edad, erróneamente identificada con Madeleine— Dori Simmons

Abogado— Ed Stevlingston

Chica del cuadro— Nina Shipman

Maitre D— Rolando Gotti

Barman— Carlo Dotto

Doble de Kim Novak– Jean Corbett

Hombre Escort– Jack Richardson

Señorita Woods– June Jocelyn

Vendedora– Miliza Milo

Vendedor– John Benson

Portero– Buck Harrington

Equipo Técnico de Hitchcock

Director de Fotografía– Robert Burks, A.S.C.

Operador de Cámara– Len South

Asistente de color Technicolor– Richard Mueller

Director Artístico– Hal Pereira y Henry Bumstead

Efectos especiales– John P. Fulton, A.S.C.

Proceso Fotográfico– Farciot Edoart, A.S.C. y Wallace Kelly, A.S.C.

Decorados– Sam Comer y Frank McKelvy

Créditos– Saul Bass

Editor– George Tomasini, A.C.E.

Ayudante del director– Daniel McCauley

Maquillaje– Wally Westmore, S.M.A.

Peluquería– Nellie Manley, C.H.S.

Sonido– Harold Lewis y Winston Leverett

Vestuario– Edith Head

Secuencia de la pesadilla diseñada por John Ferren

Música– Bernard Herrmann

London Symphony y la Vienna Philharmonic, dirigidas por Muir Mathieson

Productor asociado– Herbert Coleman

Director– Alfred Hitchcock

Guión– Alec Coppel y Samuel Taylor (Con un borrador inicial de Maxwell Anderson y trabajo adicional de Angus MacPhail)

Basada en la novela *D'entre les Morts* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac

Apéndice 5

Traducción de Extractos del Guión

MIDGE

Doctor, ¿cuánto tiempo va a tardar en salir de ésta?

DOCTOR

Es difícil de decir. AL menos seis meses. Quizás un año.
Hasta cierto punto es algo que depende de él.

MIDGE

No va a hablar

DOCTOR

No. Tenemos formas de adentrarnos en su mente. Pero lleva más tiempo. Está sufriendo lo que nosotros denominamos un episodio profundo de "melancolía", junto a complejo de culpa. Se culpa a sí mismo por lo que le sucedió a esa mujer. Y sabemos poco a ese respecto

MIDGE

Puedo aportarles un dato: estaba enamorado de ella

DOCTOR

¿Ah? Eso complica el problema

MIDGE

Le daré otra complicación más: sigue enamorado de ella
El médico la estudia cuidadosamente

Midge

¿Y sabe algo más, doctor? No creo que Mozart vaya a ayudarle en absoluto

Ella intenta esbozar una brillante, alegre sonrisa, pero le sale mal. Se vuelve y se aleja por el pasillo

Borrador 12 de septiembre de 1957

Por Alec Coppel y Samuel Taylor

EN EL CAMPANARIO - (noche)

La campana de la iglesia está sonando. Se mueve dentro y fuera de la película. A través del arco del campanario podemos ver el jardín de la misión. Figuras lo atraviesan deprisa en dirección a la Iglesia

SE DISUELVE EN:

INTERIOR DEL APARTAMENTO DE MIDGE

Midge está acurrucada en una silla, escuchando la radio. Contemplamos tras ella San Francisco de noche

THE RADIO

-lo último que se sabía es que estaba viviendo, pero ahora se piensa que está residiendo en algún lugar del sur de Francia. El capitán Hansen afirma que él anticipó que no habrá problema para extraditar a Elster una vez que haya sido encontrado. Otras noticias locales en nuestra cabecera: en Berkeley, tres estudiantes de segundo año de la Universidad de California se encontraron a sí mismos en una posición realmente embarazosa cuando fueron descubiertos subiendo una vaca por los los escalones de -

En este momento Midge escucha el RUIDO fueram se ha levantado de la silla y apagado la radio. Escucha de nuevo durante un momento, y entonces se mueve lentamente hacia la mesa en la que hay botellas, vasos y hielo. Empieza a mezclar un fuerte whisky con soda y no se vuelve al escuchar que la puerta principal se ha abierto. Scottie entra y cierra la puerta tras de sí. Su rostro es una máscara. Se mueve lentamente a través de la habitación y se coloca junto a la ventana, junto a las vistas de San Francisco, y mira fijamente lo que tiene delante, pensativo. Midge coge el whisky con soda, le echa una mirada a Scottie, coge la botella y llena otro vaso. Entonces atraviesa la habitación y le da el vaso. Scottie lo coge. Midge se aleja y coge su bebida, se sienta, y su mirada atraviesa la habitación. Scottie permanece en pie, inmóvil, entonces levanta el vaso y bebe un buen trago. Él contempla la ciudad a través de la ventana.

FADE OUT

THE END

Textos Pre-Bíblicos (según una selección del Catedrático D. Julio Trebolle)

Textos de Egipto

El Libro de los Muertos

Mitos, Epopeyas y leyendas

2. Libro de los muertos 175; El establecimiento primordial del orden

Título: Hechizo para no morir por segunda vez.

Palabras que ha de decir Ani, el triunfante Atum: "Oh Thot, ¿qué ha sucedido?. Es entre los hijos de Nut. Han creado un gran tumulto; han iniciado peleas; han hecho malas hazañas; han creado rebelión: han hecho matanzas; han hecho encarcelamientos. Más aún, en todo lo que pudiéramos .cumplir, han hecho lo grande pequeño. Háblame, Thot!". Así se expresó Atum.

Thot: "Tú no veras tales malas empresas, no sufrirás, pues sus años están atajados y sus meses detenidos, en cuanto se ha destruido todo lo oculto a través de cuanto has hecho".

Palabras del difunto: "Yo soy tu paleta, oh Thot. y he ofrecido para tí tu tintero. Yo no estoy entre lo oculto que debe ser destruido. No se me debe, hace daño".

Palabras de Osiris Ani: "¡Oh Atum, ¿qué es esto?. Voy a partir al desierto, la tierra del silencio!".

Atum; "No hay agua, no hay aire-profundo, profundo, oscuro, oscuro, ilimitado, ilimitado – en el que puedes vivir en la paz de corazón de la tierra del silencio. No se disfrutan en ella placeres sexuales, pero se te da un estado de beatitud en recompensa por el agua, el aire y el placer sexual, 'y paz de corazón en recompensa por pan y cerveza". Así habló Atum.

Protesta del difunto: "¡Qué castigo tengo con no ver tu rostro!. Todos los otros dioses han asumido su lugar frente a la barca solar de millones de años".

Atum: "Tu lugar pertenece a tu hijo Horus. El ocupará tu lugar y heredará el trono que está en la Isla de la Llama. Está decretado que un hombre verá a su compañero, y mi rostro verá a tu rostro".

El difunto, como Osiris: "Oh Atum, ¿cuál será la duración de mi vida?". Así habló.

Atum: "Tú vivirás millones de millones de años. Yo he causado que arroje a los grandes. Más tarde yo destruiré todo lo que he hecho, y esta tierra tornará al Nun, a las aguas, como en el primer estado. Sólo yo sobreviviré, junto con Osiris, cuando haya cambiado mi forma a otro estado, la serpiente que los hombres no conocen o los dioses no ven",

¡Cuánto bien he hecho para Osiris, distinto del resto de los dioses!. Le he dado el desierto, la tierra del silencio, con su hijo Horus como heredero en el trono de la Isla de la Llama. Además he hecho su lugar en la barca de Millones de Años. Horus permanece en su trono para fundar sus monumentos. El alma de Seth ha sido apartada del resto de los dioses, porque desea temer al cuerpo divino".

Horus: "¡Oh mi padre Osiris, haz para mí lo que tu padre Ra hizo para ti!. Yo permanezco en la tierra, a fin de poder establecer mi lugar".

Osiris: "Mi heredero es sano, mi tumba perdura; tengo partidarios todavía en la tierra. Mis enemigos han caído en la aflicción, pues Selqet los ha atado. Yo soy tu hijo, padre Ra. Tú me haces esto para asegurar la vida, la prosperidad y la salud, mientras mi hijo Horus permanece en su trono. Haz que llegue el tiempo de mi paso a un estado de reverencia".

3. Libro de los muertos 23: Apertura de la boca del difunto

¡Ojalá pueda Ptah abrir mi boca!. ¡Ojalá pueda el dios de mi ciudad desatar las vendillas que me cubren el rostro!. ¡Ojalá Thot, armado de las palabras de potencia, quite estas nefastas vendillas, herencia de Seth!. ¡Ojalá pueda Alón tirarlas a la cara de los enemigos que quisiera, con la ayuda de estas vendillas volverme impotente para siempre!. ¡Ojalá Shu pueda abrir mi boca con el arma de hierro que abre la boca de los dioses!. Porque yo soy la diosa Seknmet, que habita en la región de los grandes vientos del cielo.—.Yo soy el genio de la constelación Sahú en medio de los espíritus divinos de Heliópolis— ¡Ojalá todos los encantamientos dirigidos contra mí dejen indiferentes y seguros a los dioses y a los espíritus que los oigan!

4. **Libro de los muertos 125:** Juicio de Osiris (confesión uegativa de los pecados) (ANET 34-36).

Lo que se dice al llegar a ia Gran Sala de las Dos Justicias, para absolver a X.... de lodo pecado que haya cometido, ante las caras de los dioses:

Salud a ti, oh gran dios. Señor de las Dos Justicias. He venido hasta ti, mi señor; he sido traído a ver tu belleza— Yo te conozco, yo conozco tu nombre y los de los 42 dioses que están tras de tí en la Sala de las Dos Justicias, viven en quienes preservan el mal y que beben su sangre el día del juicio en presencia de Wennofer. Mira, "Satimerfíti, Señor de la Justicia" es tu nombre. He venido a ti. Te traigo la justicia, pues he arrojado el mal. No he causado sufrimiento a los hombres. No he maltratado a los animales. No he cometido pecados en los templos. No he conocido lo que está prohibido. No he visto el mal....Mi nombre no ha llegado al Amo de la Barca. No he blasfemado a los dioses. No he privado al indigente de su subsistencia. No he hecho nada que los dioses odien. No he difamado a un esclavo ante su amo. No he hecho sufrir a otro. No he hecho llorar a nadie. No he matado. No he dado la orden de matar. No he robado los bienes de los templos. No he dañado los alimentos de los dioses. No he falsificado las medidas de los cereales. No he manipulado los pesos de las balanzas, No he quitado la leche de la boca del niño. No he alejado al rebaño de su pasto. No he cazado las aves de los dioses. No he pescado en sus viveros. No he obstruido las aguas que debieran correr. No he extinguido el fuego que debiera alumbrar. No me he negado a presentar ofrendas a los dioses. No he robado su ganado. No he detenido a un dios en su procesión.

Soy puro (cuatro veces). Mi pureza es la pureza del gran pájaro – *benu* que está en Heracieópolis, porque soy en verdad la nariz del Señor del Aliento, que hace vivir a todos los hombres, en el día en que se llena el Ojo de Horus en Heliópolis, en el segundo mes de la segunda estación et día último, en presencia del señor de este tierra. Yo soy el que ha visto llenar ese OJO en Heliópolis Nunca me tocará el mal en esta tierra o en esta Sala de las Dos Justicias, porque conozco los nombres de estos dioses que hay en ella, los seguidores del gran dios....(siguen las protestas de inocencia dirigidas a los 42 dioses).

..."No **te** anunciaré" dice el **portero** de la Sala de las **Dos Justicias**, "si no dices mi nombre". "Comprendedor de Corazones, Buscador de Cuerpos es tu nombre". "Entonces ¿a quién debo anunciarte?". "Al dios que esté en su hora de servicio". "Deberías hablar con el intérprete de las Dos Tierras". "¿Quién es, pues, el intérprete de las **Dos Tierras**?" "Es Thot". "Acércate, dice Thot; ¿por qué has venido?" "He venido

aquí para ser anunciado" "¿Cuál es ni condición?. "Soy puro de pecado. Me he protegido de la contienda de aquellos que están en sus días. No estoy entre ellos" "Entonces, ¿a quién te anunciaré?. Te anunciaré a aquel cuyo techo es de mego, sus muros serpientes vivientes y agua su pavimento". "¿Quién es? " "Es Osiris". "Ve entonces. Mira, ya eres anunciado. Tu pan es el Ojo restaurado; tu cerveza es el **Ojo Restaurado**. Tienes ofrendas de invocación en la tierra en **el Ojo Restaurador**" Así habló Osíris a X..., el difunto.

Instrucciones para el uso del hechizo

A cumplimentar de acuerdo con lo que tiene lugar en esta Sala de las Dos Justicias. Este hechizo se ha de recitar cuando está limpio y puro, vestido con ropas nuevas, calzado con sandalias blancas, perfumado con mirra, a quien se ha ofrecido ganado, aves, incienso, pan, cerveza y verdura. Escribe este texto en pavimento limpio en ocre mezclado con tierra sobre la que ningún cerdo o animal alguno haya pisado. Aquel en cuyo nombre este libro se ha escrito será próspero, y sus hijos serán prósperos, sin avaricia, porque será un hombre considerado de! Rey y los cortesanos— Hogazas, jarras, pan y trozos de carne le serán dados del altar del gran dios. No será detenido en ninguna parte del Oeste, sino que será introducido con los reyes del Alto y del Bajo Egipto y estará en !a comitiva de Osiris. Verdadero y cierto un millón de veces.

5. Textos de los Sarcófagos: Los campos del paraíso (ANET 33)

Título: Entrando y saliendo de las puertas orientales del cielo entre los seguidores de Ra
Conozco a las Almas del Este.

Conozco la puerta central desde la que Ra aparece en e) Este, Su sur es el estanque de los pájaros— *kha*, en el lugar donde Ra navega con la brisa; su norte son las aguas del ave-ro en ei lugar donde Ra navega con sus remos. Yo soy el guardián de la nodriza de la barca del dios; yo soy el remero que no descansa en la barca de Ra.

Conozco esos dos sicómoros de turquesa verde entre los que sale Ra, los dos que proceden de la siembra de Shu en la misma puerta oriental por !a que Ra se anuncia.

Conozco ese campo de Cañas de Ra. El muro que lo entorna es de metal. La altura de su cebada es de 4 cubitos, su espiga de uno y su tallo de 3. Su *emmer* tiene 7 cubitos; la espiga de éste 2 y su tallo 5. Allí están los habitantes del horizonte, de 9 cubitos de altura, que lo significan

1. Himno a Atón

El faraón Amenhotep IV desechó. la religión egipcia... tradicional e instituyó en su lugar el culto a Atón, el disco_ solar,... como fuente, de vida- Además, cambió su nombre en Akhenatón y trasladó la capital de Tebas a TeÍl-erAmama. La conocida como "revolución de Amama" trató de llevar a cabo una separación tajante de los modos de vida, tradicionales y estáticos, de Egipto, en el campo de la religión, política, arte y literatura. Se ha afirmado que la religión de el-Amama era monoteísta, dado que Ajenaron adoraba únicamente a este dios, pero hemos de tener en cuenta que \, mientras el faraón y su familia rendían culto al Atón, los cortesanos adoraban a Akhenatón y la inmensa mayoría de los /\ egipcios ignoraba o era hostil a la nueva fe.

Este himno está inscrito sobre una pared de la tumba de Aij, en el lugar hoy llamado Tel-el-Amama. El himno fue compuesto muy probablemente por el propio Ajénaton en honor del dios-sol Atón (el disco solar).

Apareces bello en el horizonte del cielo, principio de la vida!. Cuando tú surges en el horizonte de Oriente llenas la tierra con tu belleza. *Jú* eres grande, bello, altísimo sobre toda región, y tus rayos envuelven la tierra Hasta Tos límites 'de todo lo que has creado: como eres Ra ¡legaste al fin de todo; a todos sometiste por tu amado hijo (Akhenatón). Aunque estás lejos, tus rayos" brillan en la tierra; aunque estás en sus caras, nadie conoce tu marcha.

Cuando te sientas en el horizonte del Oeste, la tierra está en oscuridad cual si fuera la muerte. Ellos duermen en una habitación, sus cabezas tapadas, sin que un ojo vea al otro. Todos los bienes" que guardan bajo sus cabezas pueden ser robados sin que se den cuenta. Todo león está fuera de su madriguera; todas las cosas que se arrastran pican. La oscuridad es un sudario y la tierra está *wven* todo lo ha hecho descansa en el horizonte (Salmo 104,20-21). cuando surges en el horizonte, cuando brillas como el Atón del día, arrastras las *les* tus rayos. Las Dos Tierras están en fiesta cada día alegres y estantes porque las has despertado. Cuando lavan sus cuerpos, cuando toman sus ropas, sus brazos adoran tu aparición. En todo el mundo trabajan las gentes (Salmo 104,22-23).

Todos los animales agradecen sus pastos; florecen los árboles y las plantas; los pájaros salen de sus nidos y extienden sus alas en alabanza a tu *ka*. Todas las bestias saltan sobre sus pies. Todo cuanto vuela y se posa vive, porque tú te has levantado para ello (Salmo 104,11-14). Navegan los barcos al N. y al S., pues toda ruta se abre con tu

presencia. Los peces del río saltan ante ti, y tus rayos se extienden hasta el centro del mar grande y verde (Salmo 104,25-26). ¡Creador de la semilla en las mujeres, tú que haces el fluido en el hombre, que mantienes al hijo (en el vientre de su madre, que lo alivias silenciando su llanto, tú nutres incluso en el vientre, tú que das aliento para sostener todo lo que has creado! Cuando desciende del vientre para respirar en el día de su alumbramiento, tú abres su boca completamente, tú atiendes sus necesidades. Cuando habla el polluelo en el huevo dentro de la cáscara, tú le das aliento para mantenerlo. Cuando lo has hecho, camina sobre sus patas cuando sale fuera.

¡Cuan múltiple es todo cuanto has hecho! (Salmo 40,5). Están ocultos de la cara del hombre. ¡Oh dios único, como quien no hay otro!. Tú has creado el mundo de acuerdo con tu deseo, mientras estabas solo (Salmo 104,24): todos los hombres, ganado, bestias salvajes, todo lo que hay en la tierra, caminando sobre sus pies, y cuanto hay en lo alto, volando con sus alas.

Los países de Siria y de Nubia, la tierra de Egipto, tú emplazaste a cada hombre en su lugar, tú atendiste sus necesidades: todos tienen su alimento (Salmo 90,10), y su tiempo vital está calculado (Salmo 104,27). Sus lenguas se distinguen en las palabras, como también su naturaleza; se distinguen sus pieles, como tú distinguiste a los extranjeros. Tú hiciste el Nilo en el mundo inferior y tú lo hiciste surgir en tu deseo de mantener al pueblo de Egipto, según los hiciste para tí, el señor de todos ellos, mostrándote con ellos, al señor de toda tierra, surgiendo para ellos, el Atón del día, pleno de majestad.

En todos los lejanos y extraños países creaste también la vida, pues has colocado el Nilo en el cielo, para que pueda descender y hacer olas en las montañas (Salmo 104,6-10), como el mar grande y verde, para regar sus Campos en sus ciudades. ¡Cuan efectivos son tus designios, oh señor de la eternidad!. El Nilo del cielo para los extraños y para las bestias de los desiertos que van sobre sus pies, mientras el verdadero Nilo fluye del mundo inferior para Egipto.

Tus rayos amamantan los campos. Cuando te levantas viven, crecen para tí. Tú has hecho las estaciones (Salmo 104,19) para mantener cuanto has creado, el invierno para dar frescor y el calor para que puedan probarte. Tú has hecho que surja el cielo distante, para que se vea todo cuanto has creado. Mientras estabas solo, surgiendo en tu forma como el Atón viviente, apareciendo, brillando, retirándote o acercándote, tú has hecho millones de formas de ti solo. Ciudades, campos, el camino y el río, todo ojo te contempla en ellos, pues eres el Atón del día sobre la tierra....

Estas en mi corazón y nadie te conoce como tu hijo Neferkheperure Waenre, a quien has hecho sabio en tus designios y en tu pujanza).

El mundo vino al ser de tu mano, según tú lo has hecho. Cuando te has levantado vive (Salmo 104,30), cuando te pones muere (Salmo 104,29). Eres vida por tí mismo, pues solo se vive por tí. Los ojos se fijan en la belleza hasta que te ocultas. Todo trabajo se deja cuando te pones en

'Occidente. Pero cuando apareces de nuevo, todo florece para el rey....., pues tú creaste la tierra" y la hiciste surgir para tu hijo, que salió de tu cuerpo: el Rey del Alto y del Bajo Egipto..., Akhenaton,.... y la Gran Esposa del Rey.... Nefertiti, viva y joven para siempre y por siempre.

Añade a la duración fijada por el destino del en que ama. El nombre de Amón es un encantamiento sobre el Nun. El Monstruo es impotente cuando se pronuncia su nombre. [Sal 107,23-30] El viento gira, la tempestad se vuelve y cesa de buena gana cuando uno se acuerda de él.

Dios cuya palabra es útil en el momento del terror, manso viento para el que lo invoca, que salva al náufrago, dios complaciente, bienhechor en sus designios.

A él le pertenece el hombre manso, dócil a su inspiración. El es más útil que millones para quien lo ha puesto en su corazón. Un solo hombre tiene más fuerza gracias a su nombre que centenas de millares;

buen defensor del que es justo, dios bienhechor, que aprovecha toda ocasión de obrar sin ser rechazado.

1.La Instrucción para el rey Merikare

Aunque sólo conocemos esta obra por copias de la XVIII dinastía, se le atribuye una fecha más antigua, en el primer período intermedio o período de las realezas múltiples (2400-2050). En efecto, Merikare fue el último rey de la X dinastía. Este testamento político parece más sereno y menos pesimista que las otras obras literarias de este período tan agitado (Diálogo del desesperado con su alma, Avisos de Ipuwer, Cuento del aldeano elocuente, Canto del arpista).

El juicio del más allá

Los jueces que hagan justicia a los oprimidos ya sabes que no son blandos el día en que hacen justicia a un desgraciado, en la hora en que ejercen su función. ¡Ay cuando el acusador es un sabio! No te fíes de los muchos años, pues ellos 55 miran como una hora la duración de una vida. El hombre sobrevive después de la muerte y sus acciones se ponen en montón a su lado. La estancia allí abajo es para toda la eternidad, Imuy necio es el que no hace caso de ello! El que llega allá sin haber pecado, será allí abajo como un dios, que camina libremente como los señores de eternidad.

5. La sabiduría de Anii y Correspondencia epistolar entre el hijo y el padre

Título Comienzo de la enseñanza educativa hecha por el escriba Anii, del palacio de Nefer (...)–Ra-téri.

(Instrucción) excelente, que cuenta para tu corazón. Ponía en práctica; ella alejará (...) todo mal de ti y el bien llegará hasta ti. (Instrucción) para instruir a una buena naturaleza y para no ser (despreciado); hablando (..) el perezoso va a la ruina.

¡Oh sabio que penetras las palabras, llena (el corazón) apartando de él todo mal, para que no te hagas miserable en (esta) función, sino que puedas adquirir riqueza, siendo tu corazón ponderado tanto en tu función como en tu palabra! ¡Que tu boca no respire (siquiera) para dar tu respuesta a toda cuestión, y que tu decir sea excelente (cuando) seas enviado, en el momento en que te acercas a un escriba! Si un hombre es modesto en su respuesta, su lengua se libra de hacer daño.

I Guárdate de engañar a los magistrados cuando transmitas un informe.

II Ten oculto lo que se dice en tu casa: hazte el sordo y no oigas. Si no se oye lo que dices, te encontrarás bien. Ten cuidado; harás tu (...).

III No echas la carne de tu vientre mientras es alimenticia para ti; el dios detesta caminar sobre el vómito en tu casa. No lo hagas,

IV No critiques ni a tu superior ni a tu dios. Es malo escuchar siempre a las gentes mal dispuestas contra un superior, cuando tu corazón lo conoce. Recurre a tu superior si eres pobre, y él te hará llevar (alimentos) grasos.

V Cumple la norma siempre (...), preocúpate de trabajar la tierra en la estación de la labranza (..) mientras la casa está llena. Sin trabajo, el campo no está labrado.

VI Toma esposa mientras eres joven, para que ella dé a luz para ti mientras eres vigoroso. Te dará un hijo; instrúyelo en lo que hacen los hombres. Todo va bien para el hombre con familia numerosa; se le honra en proporción con el número de sus hijos.

VII Celebra la fiesta de tu dios y vuelve a comenzar en su fecha. El dios se molesta cuando es olvidado. Recibe un certificado tras haber hecho la ofrenda; es lo principal. Cuando vayan a buscar tu testimonio, haz de forma que te inscriban en el registro en seguida. Cuando van a buscar tu «sspw» (?) para exaltar su poder, entonces tienen lugar los cantos y las danzas; el incienso es su alimento y acepta las postraciones como bien suyo. El que hace esto, el dios exaltará su nombre, y el hombre se alegrará.

VIII No entres en casa de otro hasta que él te haya introducido con honor. No mires curiosamente en su casa, sino que tu ojo observe mientras guardas silencio. No le hagas hablar de alguno de fuera sin que él esté contigo: es un crimen grave y mortal, ya que él no lo ha oído.

IX Guárdate de la mujer extranjera, que nadie conoce en la ciudad. No la mires cuando ella sigue a su compañero; no la conozcas carnalmente. Es un agua profunda, de contomos desconocidos, la mujer cuyo marido está lejos. "Soy hermosa", te dice ella todos los días, cuando no hay testigos. Se detiene, te echa la red. Falta grave y mortal, pues el marido se entera; en efecto, ligera como es, la mujer es incapaz de tener la cosa oculta. (Pues bien), en una sola cólera el hombre puede cometer toda clase de crímenes.

X No te adelantes en el momento en que entra tu jefe, por miedo a caer en falta. Si te dirige un reproche, no hables, cállate, hasta que vuelvas a su favor.

XI No grites en el templo del dios; le horrorizan los gritos. Cuando has orado con un corazón amante, aunque tus palabras queden ocultas, él atiende a tus necesidades, porque oye lo que dices y acepta tu ofrenda.

XII Establece la (fundación) de agua de tu padre y de tu madre que descansan en el valle. Esta acción es un testimonio en tu favor ante los dioses. Entonces dirán: «Es aceptado». No ignores al que ha muerto; él hará que tu hijo haga lo mismo por ti.

XIII No te metas en la taberna, no sea que allí se hable y un compañero denuncie una palabra salida de tu boca sin saberlo, y entres en la sala de tortura y sean rotos tus miembros; Nadie te echará una manol Si tus compañeros van a beber, párate y di: «¡Lejos de mi beber eso!». Vendrían a buscarte para consultarte y te encontrarían tumbado en el suelo, lo mismo que un niño.

XIV No mueras sin conocer el lugar donde podrá reposar tu cadáver; haz que sea conocido tu lugar de descanso en donde desees que tu cuerpo sea sepultado, de forma que se le pueda enterrar allí. Considera esto entre los asuntos importantes a tus ojos, exactamente como para los grandes ancianos, a los que harás descansar en el interior de su tumba. No hay queja contra el que hace esto;

al contrario, es feliz. De la misma manera, prepárate. Cuando el mensajero venga a ti para llevarte,

que te encuentre dispuesto, de modo que no causes tú ningún retraso. «Aquí estoy, dirás, desde antes

de tu venida estoy preparado». No digas: «Soy demasiado joven para que me tomes». No conoces la muerte; cuando llega, roba al niño que está en brazos de su madre lo mismo que al que se ha hecho anciano.

[Nueva introducción] Mira, te doy consejos excelentes, estáte atento. Ponlos en práctica; serás feliz y todo mal se apartará de ti.

XV Guárdate del disimulo en las palabras; esto no es combatir la falsedad en el corazón.

XVI Un hombre que se impacienta sin cesar no encuentra descanso, ni siquiera en la tumba. Aléjate de las gentes turbulentas; no las tomes por compañero. Hazte amigo de un hombre recto y sincero, cuando hayas visto su comportamiento. Su rectitud responderá a la tuya y la amistad (de los turbulentos) quedará neutralizada.

XVII Que tu mano ahorre lo que hay en tu casa; la riqueza viene cuando se la protege. No prodigues tu mano con gentes que no conoces; sería para ti como perderlo todo.

6. El canto del arpista (ANET 467)

Este canto, cuyo original se remonta al Segundo Periodo Intermedio, pero al que una fuente antigua lo califica

como "la canción que está en la casa del Rey Antef, el triunfante, y que está ante el cantor con el arpa", nos muestra cómo son abandonadas las esperanzas de una vida futura, dándose paso a un escepticismo sobre cuanto | mantenía la tradición y que encuentra su expresión en ciertas obras literarias como la siguiente. Parecido entre ' los cantos de los arpistas y los cantos báquicos. Otros autores piensan que podría tratarse de un Antef de la dinastía

XI.

Próspero es él, este buen príncipe, aún cuando la buena fortuna pueda sufrir daño. Generaciones pasan y otras permanecen desde el tiempo de los antepasados. Los dioses que antes vivían resposan en sus pirámides. También murieron los beatificados, enterrados en sus pirámides. Y los que construyeron casas, sus lugares ya no están. Mira lo que se ha hecho de ellos. Ninguno hay que vuelva de allí, que pueda contar su estado, que pueda contar sus necesidades, que pueda calmar nuestros corazones, hasta el día en que viajemos al lugar al que se han ido. Florezca tu deseo, para que tu corazón olvide las beatificaciones. Sigue tu deseo y tu bien. Colma tus necesidades en la tierra, al mandato de tu corazón, hasta que llegue para tí el día del lamento. El cansado de corazón no oye sus lamentos, y no salva el llanto al corazón del hombre del infierno.

ESTRIBILLO: Haz fiesta, y no te canses en ello. Mira, no es dado al hombre llevar su propiedad con él. Mira, ninguno hay que parta y vuelva de nuevo.

17. Cantos de amor

El período de la historia egipcia que transcurre entre 1700 y 1100 ha aportado varias colecciones de cantos de amor, destinados probablemente a ser interpretados acompañados de algún instrumento musical. Sirven para expresar el amor a la naturaleza y a la vida al aire libre y, al igual que en el Cantar de los Cantares, los amantes se llaman "mi hermano" y "mi hermana".

La voz de la golondrina habla y dice: "La tierra se ha iluminado, ¿cuál es tu camino? " (Cantar 2,12-13). ¡No me turbarás, oh pájaro!. He hallado a mi hermano en su lecho, cuando me dijo: "No me iré lejos. Mi mano está en tu mano; me pasearé y estaré

contigo en todos los lugares placenteros". Me hace la primera de las doncellas. No lastima mi corazón.

Siete días hasta ayer no he visto a mi hermana (Cantar 2,5 y 5,8), y una enfermedad se ha adueñado de mí. Mi cuerpo se ha hecho pesado, olvidado de mi propio ser. Si el jefe de los médicos viene a mí, mi corazón no se contenta con sus remedios; los sacerdotes lectores (los que leen ensalmos para cuidar enfermedades) no hallan solución para ello; mi enfermedad es incontrastable. Decirme "¡Hela aquí!" es lo que me revivirá; su nombre es lo que me confortará; el entrar y el salir de sus mensajeros es lo que revivirá mi corazón. Más salutífera es para mí la hermana que cualquier remedio; es más para mí que los escritos acopiados. Mi salud reside en que entre del exterior; cuando la veo, entonces estoy bien. Si ella abre su ojo, entonces mi cuerpo se rejuvenece; si habla, de nuevo estoy fuerte; cuando la abrazo, aleja el mal de mí; pero ¡hace siete días que se apartó de mí!.

'Ojalá vinieras velozmente a tu hermana, como un corcel del rey (Cantar 1,9), elegido entre millares de caballos, el primero de sus caballerizas!. Se le distingue en la comida, y su señor conoce sus pasos. Si oye el sonido del látigo, no se demora, y no hay cazadro destacado que pueda anteponérsele para contenerle! Cuan bien sabe el corazón de la hermana que él no está lejos de la hermana!

1. Descenso de Ishtar al Mundo Inferior (ANET 106-109)

El tema central de este mito es la detención de la diosa de la fertilidad (la Inanna sumeria, la Istar acádica) en la simple traducción.

A la Tierra sin Regreso, el reino de [*Ereskigal*], 'Istar, hija de Sin. [dirigió] su espíritu. / Sí, la hija de Sin dirigió [su] espíritu A la casa sombría, morada de Irkal[la], A la casa de la que no sale quien entra, Al camino que carece de retorno,

A la casa en que los que entran están sin luz –"Donde polvo es su vianda y arcilla su comida, / (Donde) no ven luz, residiendo (en tinieblas (Donde) están vestidos como aves, con alas por vestido, (Y donde) sobre la puerta y cerrojo se esparce JilJrolvo. Cuando Istar llegó a la puerta de la Tierra sin Regreso, Dijo (estas) palabras al portero:

«¡Oh portero, abre tu puerta! / ¡Abre tu puerta para que pueda entrar'.

Si no abres la puerta para que entre,

Derribaré la puerta, destrozaré el cerrojo, / Quebrantaré las jambas, moveré los batientes, Levantaré los muertos, comiendo a los vivos, / (20) Hasta que los muertos superen a los vivos». El portero abrió la boca para hablar, / Diciendo a la loada Istar:

«¡Detente, mi señora, no la derribes! / Anunciaré tu nombre a la Reina E[*reskigal*]. El portero entró, diciendo [a] Eres[kigal]:

«He aquí, tu hermana Istar espera en [la puerta], La que celebra los grandes festivales, Que agita lo profundo ante Ea, el r[ey]».

Cuando Ereskigal oyó esto, / Su cara palideció como un tamarindo talado,

En tanto que sus labios se oscurecían como una / (30) *csiñv-kuninu* aplastada2.

«¿Qué guió su corazón hasta mí? ¿Qué impelió su espíritu hasta aquí?

¿Tendré que beber agua con los Anunnaki?

¿Habré de comer arcilla por pan, beber agua cenagosa por cerveza?

¿Habré de llorar a los hombres que dejan sus mujeres detrás?

¿Habré de llorar a las muchachas que fueron arrancadas del regazo de sus amantes?

–¿(O) habré de llorar al tierno pequeñuelo que fue enviado antes de su tiempo? Anda portero. Ábrele la puerta, / Trátala de acuerdo con las antiguas reglas». Fue el portero (a) abrirle la puerta:

(40) «Entra, señora mía, que Kutah se pueda alborozar por ti, Que el palacio de la Tierra sin Regreso se alegre de tu presencia».

Cuando la Jirimera puerta le hizo cruzar, / Arrebató y quitó la gran corona de su cabeza «¿Por qué, oh portero, quitaste la gran corona de mi cabeza?» «Pasa, señora mía, así son las reglas de la Dueña del Mundo Inferior». Cuando la segunda puerta le hizo cruzar, Arrebató y quitó los pendientes de sus orejas. «¿Por qué, oh portero, quitaste los pendientes—de mis orejas?» , «Pasa, señora mía, así son las reglas de la Dueña del Mundo Inferior». Cuando la tercera puerta le hizo cruzar, / Arrebató y quitó las cadenas de su cue] «¿Por qué, oh portero, quitaste las cadenas de-mi-cuello?» «Pasa, señora mía, así son las reglas de la Dueña del Mundo Inferior». Cuando la cuarta puerta le hizo cruzar, / Arrebató y quitó los adornos de su pecho. «¿Por qué, oh portero, quitaste los adornos de mi pecho?» «Pasa, señora mía, así son las reglas de la Dueña del Mundo Inferior». Cuando la quinta puerta le hizo cruzar,

Arrebató y quitó el ceñidor de piedras de alumbramiento de sus caderas. «¿Por qué, oh portero, quitaste el ceñidor de piedras de alumbramiento de mis caderas?» «Pasa, señora mía, así son las reglas de la Dueña del Mundo Inferior». Cuando la sexta puerta le hizo cruzar, / Arrebató y quitó las abrazaderas de sus manos y pies. «¿Por qué, oh portero, quitaste las abrazaderas de mis manos y pies?» «Pasa, señora mía, así son las reglas de la Dueña del Mundo Inferior». (60) Cuando la séptima puerta le hizo cruzar, / Arrebató y quitó el calzón de su cuerpo. «¿Por qué, oh portero, quitaste el calzón de mi cuerpo?» «Pasa, señora mía, así son las reglas de la Dueña del Mundo Inferior». Así que Istar hubo descendido a la Tierra sin Regreso, Ereskigal la vio y saltó violentamente a su presencia. Istar, sin retroceder, voló hacia ella. Ereskigal abrió la boca para hablar, / Diciendo (estas) palabras a Namtar, su visir:

«¡Ve, Namtar; enciérrala] [en] mi [palacio]! / Suelta contra ella, [contra] Istar, las sesenta [miserias]:

Miseria de los ojos [contra] sus [ojos], (70) / Miseria de los costados [contra] sus [costados], Miseria del corazón con[tra su corazón], / Miseria de los pies con[tra] sus [pies], Miseria de la cabeza con[tra su cabeza] — / ¡Contra cada parte de ella, contra [todo su cuerpo]!» Después que la Señora Istar [hubo descendido al Mundo Inferior],

El toro no cubre a la vaca, [el asno no monta a la burra],

En la calle [el hombre no fecunda] a la doncella.

El hombre yace [en su cámara, la doncella yace sobre su costado], (80) [... y]ace [...].

La apariencia de Papsukkal, visir de los grandes dioses, Era decaída, su cara estaba [nublada]. / Vestía de luto, largo cabello llevaba. Avanzó Papsukkal ante Sin, su padre, llorando, / Deslizándose [sus] lágrimas delante de Ea, el rey:

«Istar bajó al Mundo Inferior; no ha subido.

Desde que Istar bajó a la Tierra sin Regreso, / El toro no cubre a la vaca, el asno no monta a la burra,

En la calle el hombre no fecunda a la doncella. El hombre yace en su cámara, / (10) La doncella yace sobre su costado». Ea en su sabio corazón concibió una imagen, / Y creó a Asusunamir, un eunuco:

«Presto, Asusunamir, dirige tu rostro a la puerta de la Tierra sin Regreso;

Las siete puertas de la Tierra sin Regreso se abrirán para ti. Ereskigal te verá y se alborozará de tu presencia.

Cuando su corazón se aquieta, su talante es alegre; / Que pronuncie el juramento de los grandes dioses.

(Después) levanta tu cabeza, atendiendo a la bolsa de agua de vida:

«Te ruego, Señora; permite que me den la bolsa de agua de vida, / Para que su agua pueda yo beber». En cuanto Ereskigal oyó aquello / Se golpeó el muslo, se mordió el dedo:

«Me pediste algo que no debe demandarse. / ¡Ven, Asusunamir, te maldeciré con una maldición poderosa!

La comida de los *albañáles* de la ciudad será tu comida, / Los *desaguaderos* de la ciudad serán tu bebida.

La sombra de la pared será tu paradero, / El umbral será tu habitación, ¡Los fatuos y los sedientos abofetearán tu mejilla!» Ereskigal abrió la boca para hablar, / (30) Diciendo (estas) palabras a Namtar, su visir:

«Vamos, Namtar, llama a Egalgina, / Adorna los umbrales con piedra de *coral*, Entra a los Anunnaki y siéntalos en tronos de oro, ¡Salpica a Istar con el agua de vida y llévatela de mi presencia!» Se fue Namtar, llamó en Egalgina, / Adornó los umbrales con piedra de *coral*, Hizo entrar a los Anunnaki, sentó(los) en tronos de oro, Roció a Istar con el agua de vida y se la llevó de su presencia. Cuando la primera puerta le hubo hecho cruzar, / Le devolvió el calzón de su cuerpo. (40) Cuando la segunda puerta le hubo hecho cruzar, / Le devolvió las abrazaderas de sus manos y pies. Cuando la tercera puerta le hubo hecho cruzar, / Le devolvió el ceñidor de piedras de alumbramiento de sus caderas,

Cuando la cuarta puerta le hubo hecho cruzar, / Le devolvió los adornos de su pecho.
Cuando la quinta puerta le hubo hecho cruzar, / Le devolvió las cadenas de su cuello.
Cuando la sexta puerta le hubo hecho cruzar, / Le devolvió los pendientes de sus orejas.
'Cuando la séptima puerta le hubo hecho cruzar, / Le devolvió la gran corona de su cabeza. «Si no te paga el precio del rescate, hazla volver. En cuanto a Tammuz, el amante de su juventud, / Lávale con agua pura, úngele con aceite suave;
Vístele con una prenda roja, deja que *taña* una flauta de lapislázuli.
Que las cortesanas *giren [a su]* melodía».
[Cuando] Belili estaba ensartando] sus alhajas, / [Y su] seno estaba lleno de «piedras de ojo»,
Al oír el sonido de su hermano, Belili metió las joyas en [...]
De modo que las «piedras de ojo» llenaron el [...]

«Mi único hermano, ¡no me aportes mal!
El día en que Tammuz suba a mí,
Cuando con la flauta de lapislázuli (y) el anillo de cornerina suba a mí,
Cuando con él los plañideros y las plañideras suban a mí,
Levántense los muertos y huelan el incienso».

Ez 8:14

1. El Poema de Gilgamesh (ANET, 72ss.)

El tema de este poema es secular en esencia. Trata de cuestiones tan propias de la tierra como el hombre y la naturaleza, el amor y la aventura, la amistad y la lucha, magistralmente enlazadas sobre el fondo de la cruda realidad de la muerte. El crítico combate que sostiene el protagonista para cambiar su destino, enterándose del secreto de la inmortalidad por boca del héroe del Gran Diluvio, se ve condenado al fracaso, fracaso que va acompañado de una tranquila resignación. Por vez primera en la historia del mundo halló noble expresión una experiencia tan profunda y de proporciones tan heroicas. El alcance y el vuelo del poema, y su ruda fuerza poética, le confieren un encanto intemporal. Descontados unos pocos, los textos académicos proceden de la biblioteca de Asurbanipal hallada en Nínive. A diferencia del *Poema de la Creación*, el de Gilgamesh se conoce en versiones que se retrotraen al I milenio A. C. De la mitad del II milenio se poseen fragmentos de una recensión académica corriente en el imperio hitita, y los propios archivos de

Bogazkóy han proporcionado importantes fragmentos de una versión hitita y uno solo de una recensión hurrita de la obra. De la primera mitad del II milenio se tienen porciones representativas de la versión babilónica antigua, que corresponden a las tablillas I-in y X. La evidencia interna del material sugiere que la misma era una copia de un texto más temprano. La fecha original de composición de la obra académica debe de situarse hacia el final del II milenio, si no un poco antes.

Tablilla I

(I)

Aquel que vio todo [hasta los confín]s de la tierra, / [Que todas las cosa]s experimentó, [conside]ró todo.

[...] juntamente [...],

[...] de sabiduría, que todas las cosas. [...]. (5) Lo [o]culto vio. [desveló] lo velado. Informó antes del Diluvio,

Llevó a cabo un largo viaje, cansado y [derren]gado. Todo su afán grabó en una estela de piedra. De la terraplenada Uruk el muro construyó,

(10) Del reverenciado Eannal, el santuario puro. . ¡Contempla su muralla exterior, cuya cornisa es como el cobre] ¡Mira la muralla interior, que nada iguala!

¡Advierte su umbraL-que-de-antiguo viene! Acércate a Eanri, la morada de Istaf; Que ni un rey ni un hombre Te puede igualar. Levántate y anda por los muros de Uruk, Inspecciona la terraza de la base, examina sus ladrillos:

¿No es obra de ladrillo quemado? ¿No echaron sus cimientos los Siete [Sabios]?

Falta el resto de la columna. Un fragmento hitita [cf. J. Friedrich, ZA, XXXIX (1929), 2-5] corresponde en parte a la porción inicial deteriorada de nuestra columna 11 y, por ende, parece contener algo del material del final de la I columna. De tal fragmento se desprende que varios dioses intervienen en la formación de Gilgamesh, al que dotaron de talla sobrehumana. Finalmente, Gilgamesh llega a Uruk.

(II)

Dos tercios de él son dios, [un tercio de él es humano].

La forma de su cuerpo[...]

(3-7) (líneas mutiladas o ausentes)

(8) [...] como un buey salvaje altivo [...];

El empuje de sus armas no tiene par.

(10) Mediante el *tambor* I se reúnen [sus] compañeros.

Los nobles de Uruk *están sombríos* en [sus cáma]ras:

«Gilgamesh no deja el hijo a [su] padre;

[Día] y [noche] es desenfrenada su arro[gancia].

[¿Es éste Gilga]mes, [el pastor de la amurallada] Uruk?

¿Es éste [nuestro] pastor, [osado, majestuoso, sabio]?

[Gilgamesh] no deja [la doncella a su madre],

¡La hija de guerrero, [la esposa del noble]!

Los [dioses escucharon] sus quejas.

Los dioses del cielo del señor de UrukJfillos^r—[^]— JV ^v

(20) «¿No *puñafAruruJ*^{ste} fueitebuey salvaje?

[El empuje de sos armas]/en verdad no tiene par.

Mediante el *tambor* se reúnen sus [compañeros].

Gilgamesh no deja el hijo a su padre;

Día y noche [es desenfrenada su arrogancia].

¿Es éste el pastor de [la amurallada] Uruk?

¿Es éste su [...] pastor, Osado, majestuoso (y) sabio?...

Gilgamesh no deja la doncella a [su madre],

¡La hija del guerrero, la esposa del noble!»

Cuando [Anu] hubo escuchado sus quejas,

(30) A la gran Aruru llamaron: creaste_[el_hombre];

¡Luchen entre sí, para que Uruk conozca la paz!»

Cuando Aruru oyó esto,

Un doble de Anu en su interior concibió Aruru se lavó las manos,

Cogió arcilla y la arrojó a la estepa. [En la este]pa creó al valiente Enkidu,

Vastago de..., esencia de Ninurta. [Hirsu]to de pelo es todo su cuerpo, I

Posee cabello de cabeza como una mujer. Los rizos de su pelo brotan como Nisabal. No conoce gentes ni tierra:

Vestido va como Sumuqan. Con las gacelas pasta en las hierbas, (40) Con las bestias salvajes se apretuja en las aguadas, Con las criaturas pululantes su corazón se deleita en el agua. (Ahora bien) un cazador, un trampero, Se le encaró en el abrevadero [Un] día, un segundo y un tercero

Se le encaró en el abrevadero

Cuando el cazador le vio, su faz se inmovilizó. i El y sus animales entraron en su casa, i [Transido de] miedo, quieto, sin un sonido, (Mientras su corazón [se turbaba]. nublado su rostro. Pues el pesar había [penetrado] en su vientre; (50) Su cara era como la [de un viajero] llegado de lejos.

(III)

El cazador abrió [su boca] para hablar. Diciendo a [su padre]:

«Padre mío, hay [un] hombre que [ha venido de las colinas],

Es el más poder[oso de la tierra]; vigor tiene.

[¡Como la esencia] de Anu, tan tremendo es su vigor!

[Siempre] recorre las colinas,

[Siempre] con las bestias [se nutre de hierba],

[Siempre planta] los pies en la aguada.

[¡Tan espantado estoy, que] no oso acercarme a él!

[Cegó] las hoyas que yo había excavado,

(10) [Destrozó] mis *trampas* que yo había [puesto],

Las bestias y las criaturas del llano [Hizo escapar de mis manos].

[¡No permite que] me dedique a la caza!»

[Su padre abrió la boca para hablar]. Diciendo al cazador:

«[Hijo mío], en Uruk [vive] Gilgamesh,
 [Nadie hay más fuerte] que él.
 [¡Como la esencia de Anu, tan tremendo es su]vieni—
 [Ve, pues; hacia Uruk dirige] tu faz,
 [Refiérole] el poder del hombre.
 [Haz que te entregue una, ramera]. Lléva(la) [contigo];
 (20) [Prevalecerá sobre él] a causa de [un mayor] poder.
 [Cuando abreve los animales en] la aguada,
 [Se quitará] el ves[tido, mostrando desnuda] su madurez.
 [En cuanto vea] a ella, a ella se acercará.
 ¡Le rechazarán las bestias [que crecieron] en su estepa!»
 [Oyendo] el consejo de su padre,
 El cazador avanzó [hacia Gilgamesh].
 Emprendió el camino, en Uruk puso [el pie]:
 «[...] Gilga[mes...],
 Hay un hombre [que ha venido de las colinas],
 (30) El más poder[oso de la tierra; vigor tiene].
 Como la esencia de Anu, tan tremendo es [su vigor].
 [Siempre] recorre las colmas,
 Siempre con las bestias [se nutre de hierba].
 Siempre [planta] los pies en la aguada.
 ¡Tan espantado estoy que no oso acercarme a [él]!
 Cegó las hoyas que [yo] había excavado,
 Destrozó mis *trampas* [que yo había puesto],
 Las bestias y las criaturas [del llano]
 Hizo escapar de mis manos.
 ¡No permite que me dedique a la caza!»
 (40) Gilgamesh le dijo, [a]l cazador:
 «Ve, cazador mío; lleva contigo una ramera.
 Cuando abreve los animales en la aguada,
 Se quitará el vestido, mostrando desnuda su madurez.
 En cuanto la vea, a ella se acercará.
 ¡Le rechazarán las bestias que crecieron en su estepa!»
 Fuese el cazador, llevando con él una ramera.

Emprendieron el camino, yendo rectos en su dirección.

Al tercer día al sitio indicado llegaron.

El cazador y la ramera se sentaron en sus lugares.

(50) Un día, un segundo día, estuvieron sentados, junto a la aguada. Las bestias salvajes llegaron a la aguada a beber.

(IV)

Las criaturas pululantes llegaron, deleitándose su corazón en el agua.

En cuanto a él, Enkidu, nacido en las colinas –

Con las gacelas pasta en las hierbas,

Con las bestias salvajes se abreva en la aguada,

Con las criaturas pululantes su corazón se deleita en el agua –

La moza le contempló, al salvaje,

Al hombre bárbaro de las profundidades del llano:

«¡Ahí está, oh moza! ¡Desciñe tus pechos,

Desnuda tu seno para que posea tu sazón! ¡No seas esquiva Acoge su ardor! En cuanto te vea, se acercará a ti. / Desecha tu vestido para que yazga sobre ¡Muestra al salvaje la labor de una mujer! Le rechazarán las bestias salvajes que crecen en su estepa, Cuando su amor entre en ti».

La moza libertó sus pechos, desnudó su seno, Y él poseyó su madurez. No se mostró esquiva al recibir su ardor. Desechó su vestido y él descansó en ella. Mostró al salvaje el trato de una mujer, (20) Cuando su amor entró en ella. Durante seis días y siete noches Enkidu se presenta, Cohabitando con la moza.

Después que (se) hubo saciado de sus encantos, Volvió el rostro hacia sus bestias salvajes. Al verle, Enkidu, las gacelas huyeron, Las bestias salvajes del llano se alejaron de su cuerpo. Sorprendióse Enkidu, su cuerpo estaba rígido, Sus rodillas inmóviles – pues sus bestias salvajes habían huido. Enkidu hubo de aflojar el paso – no era como antaño Pero entonces tiene [sa]biduría, más [am]plia comprensión. (30) Volvióse, sentándose a los pies de la ramera. Mira a la cara de la ramera, Atento el oído, cuando la ramera habla;

[La ramera] le dice, a Enkidu:

«¡Tú eres [sabio], Enkidu, eres como un dios!

¿Por qué con las criaturas silvestres vagas por el llano?

¡Ea!, deja que te lleve [a] la amurailada Uruk,
Al santo templo, morada de Anu e Istar,
Donde vive Gilgamesh, perfecto en fuerza,
Y como un buey salvaje señorea sobre el pueblo».
(40) Mientras le habla, sus palabras encuentra favor,
Su corazón se ilumina, ansia un amigo.

Enkidu le dice, a la ramera:

«¡Arriba, moza! Escóltame
Al puro templo sagrado, morada de Anu e Istar,
Donde vive Gilgamesh, perfecto en fuerza,
Y como un buey salvaje señorea sobre el pueblo.
Le retaré [y osada]mente me dirigiré a él,

V

Gritaré en Uruk: "¡Yo soy el poderoso!
[Yo soy aquel] que puede alterar los destinos,
[(Aquel) que] nació en el llano es poderoso; vigor tiene"».
«[Levanta, pues, y vamos, para que vea] tu rostro.
[Te mostraré Gilgamesh; donde] está bien sé.
Vamos, pues, oh Enkidu, a la amurallada [Uruk],
Donde la gente res[plande]ce en festiva indumentaria,
(Donde) cada día es fiesta,

Donde [...] mozos....

(10) Ymo[z]as [...] de figura.

Su sazón [...] henchida de perfume.

¡Apartan a los grandes de sus lechos!

A ti, oh Enkidu, que disfrutas de la vida,

Mostraré a Gilgamesh, el hombre jocundo.

Mírale, contempla su faz;

Radiante está de virilidad, fuerza tiene. Todo su cuerpo es suntuoso de madurez, Vigor más poderoso que tú tiene, Sin descansar jamás de día o de noche. (20) ¡Oh Enkidu, renuncia a tu presunción! Gilgamesh – a él estima Samas;

Anu, Enlil y Ea dilataron su sabiduría.

Antes de que bajes de las colinas,

Gilgamesh te verá en (sus) sueños en Uruk:.,.»

Omitidas las restantes líneas de la versión asiria de la tablilla **I**, por cuanto la babilónica antigua de la tablilla U comienza en este punto.



Tablilla II VERSIÓN BABILÓNICA ANTIGUA

(II)

Gilgamesh se levantó para revelar etfsuenq,
Diciendo a su madre: «Madre mía, durante la noche
Me sentí alegre y anduve En medio de los nobles.
Las estrellas aparecieron en los cielos.
La esencia de Anu descendió hacia mí.

(10) Intenté levantarlo; ¡pesaba demasiado para mí!

Intenté moverlo; ¡moverlo no pude!

La tierra de Uruk lo rodeaba,
Mientras los nobles besaban sus pies.
Cuando afirmé mi frente, me dieron soporte.
Lo levanté y lo traje a ti».

La madre de Gilgamesh, que todo lo conoce,
Dice a Gilgamesh: «Ciertamente, Gilgamesh, uno como **tú**
Nació en la estepa,
Y las colinas le criaron.

(20) Cuando le veas, [*como (de encima de) una mujer*] te regocijarás.

Los nobles besarán sus pies;

Tú le abrazarás y [...]. a él;

Tú le conducirás a mí».

Se acostó y vio otro [Sueño]: dice a su madre:

«[Madre mía], vi otro [...] en *la confusión*.

En la calle [De] Uruk de amplios mercados

Había un hacha, y

(30) Se habían reunido alrededor de ella.

Singular era la forma del hacha.

En cuanto la vi, regocijéme.

1. Leyenda del rey Keret o Kirta

Como el poema de Aqhat, la leyenda de Keret pertenece al género épico. Se trata de un mito heroico, comparable en algún sentido a los poemas homéricos. Son muy diversas las interpretaciones que se han dado sobre la historia de un rey sin mujer ni hijos, de su viaje y posterior matrimonio con una princesa extranjera, de su enfermedad y recuperación gracias a la intervención de Ilu. Junto a interpretaciones históricas (origen en el sur fenicio, por ejemplo) o sociales (el matrimonio de Keret reflejo de una simbiosis semítico-hurrita en el Norte de Siria), se ofrecen otras más probables. La interpretación mítico-cultural ve en la historia una variante referida a un rey del drama que opone la vida a la muerte (el mito ríe Raal sería la versión divina de este mismo drama). La elección por Ilu de la mansión de Keret parece dar al mito un cierto carácter de mito dinástico. Por lo que toca a paralelos bíblicos posibles, cfr. Job 1,13-19 (infortunio); Gen 28,10-17 (sueño de Jacob); 1 Re 3,4-15 (sueño de Salomón); 2 Sam 15,1-6 (revuelta de Absalom).

Traducción de G. Del Olmo Lete, *Mitos y leyendas de Canaán según la tradición de Ugarit*, Madrid 1981.

(Comienza la narración con una serie de catástrofes que ha privado a Keret de su mujer y de sus hijos):

El infortunio de Kirta

La familia [de Kirta] quedó destruida, / la casa del rey pereció,
del que tenía siete hermanos, / ocho hijos de una (misma) madre.

Kirta en su estirpe quedó arruinado / Kirta quedó minado en su solar.

Esposa legítima es cierto que adquirió, / una consorte legal, / mujer desposó, pero se (le)
fue.

Parentela materna tuvo, / (pero) un tercio murió en la lozanía, un cuarto de enfermedad / un
quinto se lo cosechó Paspu un sexto del Procer Yammu / y su séptima parte, ya ves, por
Salhu fue abatida.

Contempló que en su estirpe Kirta, / contempló que en su estirpe quedó arruinado, /
completamente minado en su mansión.

En su totalidad la familia sí pereció / y en su integridad la sucesión.

El sueño sagrado

Entró en su cámara a llorar, / repitiendo sus quejas, (y) derramó lágrimas. Corrían sus lágrimas / como sidos al suelo / como pesas de a cinco sobre el lecho. En su llanto quedó adormecido, / en su lloro tuvo un desvanecimiento;
el sueño le venció y se acostó, / el desvanecimiento, y se acurrucó.

Teofanía y diálogo

Y en su sueño Ilu descendió, / en su visión el Padre del hombre. Y se acercó preguntando a Kirta: / "¿Qué (tiene) Kirta, que llora,
/ que gime el Apuesto servidor de Ilu? ¿Es que desea la realeza del Toro, su padre, / o un poder como el del Padre del hombre?

[Coge plata y oro amarillo], / [una parte de su suelo con siervos a perpetuidad],
[aurigas de carro] / [de la reserva de esclavos"].

[[Y respondió Kirta, el Magnífico], / el Apuesto, servidor de Ilu]

["¿Para qué quiero yo plata y oro amarillo[. Una parte de su suelo feon siervos] a perpetuidad,
aurigas de carros / de la reserva de esclavos?

[Concédeme] que consiga procrear hijos, / [dame] que pueda multiplicar [la parentela".

El oráculo – plan de acción

Ilu da instrucciones a Kiña: deberá cumplir una serie de ritos religiosos, atender a su avituallamiento y preparar un poderoso ejército, con el que alcanzará la ciudad de Udumu tras siete días de marcha; deberá intimidar al rey Pabilu y rechazar de éste todo don de oro y plata con tal de obtener por esposa a su hija, de la que tendrá la tan deseada descendencia. Kirta lleva a cabo la empresa según las instrucciones recibidas. Llegan los emisarios de Pabilu, ofreciéndole regalos preciosos.

"Mensaje [del rey Pabilu]:

Coge plata y oro [amarillo], / [una parte de su suelo] con siervos a perpetuidad, [aurigas de carros] / de la reserva [de esclavos]. Coge, Kirta, víctimas pacíficas en abundancia;

no [asedies] a Udumu, la Grande, / a [Udumu], la Potente, pues Udumu es un don de Ilu, / un presente del Padre del hombre. Aléjate, Rey, de mi casa / márchate, Kirta, de mi mansión". Respondió Kirta, el Magnífico:

"¿Para qué quiero yo plata y oro amarillo, / una parte de su suelo con siervos a perpetuidad, aurigas de carros / de la reserva de esclavos? Más bien, lo que hay en mi casa me darás:

dame a la joven Hurrayu, / la más graciosa de la estirpe de tu primogénito, cuya gracia es como la de 'Anatu, / como la belleza de 'Attartu su belleza;

cuyas niñas de los ojos son gemas de lapislázuli, / sus pupilas pateras de alabastro;
la que en mi sueño Ilu me otorgó, / en mi visión el Padre del hombre;
y engendre ella progenie a Kirta, / un príncipe al siervo de Ilu."

Los mensajeros partieron sin detenerse, / dirigieron entonces el rostro / hacia el rey Pabilu.

Alzaron su voz y gritaron: / Mensaje de Kirta, el Magnífico, / palabra del Apuesto, servidor de Ilu

(Hurray le es entregada por esposa y, con la bendición de los dioses, la profecía se cumple: da a luz a sus hijos. Pero, posiblemente a consecuencia del incumplimiento de un voto anterior por parte de Keret o de Hurray, el rey cae gravemente enfermo; la sequía reina y los campesinos suspiran por la lluvia)

"¡Vertiendo óleo (de paz en) los surcos (?), / recorred [con la vista (?)] la tierra y los cielos! ¡Volveos hacia los extremos de la tierra, / hacia los confines de las praderas mirad! ¡(Venga) a la tierra la lluvia de Ba'lu, / y al campo la lluvia del Altísimo! ¡Una delicia es para la tierra la lluvia de Ba'lu, / y para el campo la lluvia del Altísimo! ¡Una delicia es para el trino en el surco, / en la arada (es) como un perfume,

sobre el otero es como una diadema (!)! Alzaron sus cabezas los labriegos, / hacia arriba los que cuidan el trigo, (pues) el grano se había acabado en sus depósitos,

se había acabado el vino en sus odres, / se había acabado el aceite en sus tinajas.

(Los dioses no son capaces de curar a Kirta e Ilu decide intervenir dando poderes para ello a la diosa Sa'tiqatu)

"¡Mótu, seas derrotado; / tú, Sa'tiqatu, venga, vence!". Y se fue Sa'tiqatu, / en la casa de Kirta hizo su ingreso;

llorando se dirigió y entró, / sollozando penetró dentro.

De la ciudad espantó a Mótu (?), / de la villa auyentó al Enemigo;

Con una vara golpeó abriendo brecha / y exterminando/desapareció la enfermedad de su cabeza;

y repetidamente le lavó del sudor, / le abrió el apetito de comer / la gana de alimentarse.

Mótu, así, fue derrotado, / Sa'tiqatu, pues, venció. Y ordenó Kirta el Magnífico, / alzó su voz y exclamó:

"Escucha, ¡oh joven Hurrayu!, / sacrifica un cordero, que voy a comer, / una res sacrificial que voy a alimentarme".

Escuchó la joven Hurrayu, / sacrificó un cordero y comió, / una res sacrificial y se alimentó. Pasó un día y otro, / se sentó Kirta en su trono,
se sentó en su trono real, / en el diván, el solio de su poder.

(El poema acaba con la insurrección de Yassibu, hijo de Kirta, que intenta destronar a su padre, y con la maldición de éste por Kirta:)

Respondió Kirta, el Magnífico:

"¡Que rompa Hóranu, ¡oh hijo!, / que rompa Hóranu tu cabeza; / 'Attartu, Nombre de Ba'lu, tu

cráneo! ¡Ojalá corras veloz al término de tus años, / por tu codicia, sí, seas humillado!.

El escriba fue Ilimilku, Inspector.



Oraciones Sapienciales

2. Elegía para calmar el corazón (ershahunga) (LAPO, 139)

Invocación a la divinidad irritada

Que el corazón enfurecido de mi señor se aplaque. Que el dios, no sé cuál, se aplaque; que la diosa, no sé cuál, se aplaque; que el dios, sea quien sea, se aplaque;

Demuéstrame mis delitos y pecados». Job no tiene miedo de criticar lo que le parece que es una arbitrariedad de Dios (Job 9,2-13). Son muchos los textos bíblicos en donde las desgracias del creyente (como las del pueblo) se experimentan como un castigo enviado por Dios. Véase, por ejemplo, el salmo 6. Comparar línea 1 con Ex 32,12; línea 51 con Sal 69,17; línea 82 con Sal 69,3; línea 94 con Sal 51,17.

Oraciones para Casos Especiales

3. A Nusku, en caso de pesadilla (LAPO, 373)

Nusku es el dios de la luz, que tiene por símbolo una lámpara. El ritual indica en este caso al orante que haga un manojo de cañas, tome una caña, coñe un trozo de la pane derecha de su vestido y mantenga la caña y el trozo de tela ante la lámpara mientras recita la oración. Una vez hecho esto, se ha de romper la caña, rodearla del trozo de tela y quemarlo todo en la lámpara después de haber tocado el suelo.

Nusku, tú eres el compañero de Shamash; tú eres juez, haz un juicio en mi favor. Este sueño que he tenido ayer por la tarde, o a medianoche o al amanecer,

5 y que tú sabes lo que es mientras que yo no lo sé, si es favorable, que el bien que anuncia no pase ^e largo; si es malo,

10 que el mal que anuncia no me alcance. ¡No es mío! Lo mismo que esta caña ha sido arrancada .y ya no vuelve a su lugar, y que este trozo ha sido quitado de mi vestido

15 y una vez cortado ya no vuelve a mi vestido, que el mal que anuncia este sueño que me ha venido ayer por la tarde o a medianoche o al amanecer, no me alcance;

20 ¡no es mío!

En Israel, Yahveh da indicaciones a sus fieles a través de sueños (cf. Cén 20,3; 28,12-15; Jue 7,13; 1 Re 3,5-7). José aparece como un expeno en la interpretación de

los sueños (cf. Gen 40:1). Los profetas y los sabios critican el mundo de la adivinación en todas sus formas, especialmente mediante los sueños (cf. Jer 23:25-28; 29:8; Eclo 34:1-8).

4. A Girra, para neutralizar los sortilegios

Girra era el dios del fuego; se dirigían directamente a él para quemar en imagen al hechicero o a la hechicera y para neutralizar así los sortilegios por los que se sentían amenazados o afectados.

alabanza de la divinidad

Girra llameante, hijo de Anu*, quien pronuncia un juicio, hablando o callando, ¡eres tú! Tú iluminas la oscuridad.

5 Tú ordenas las revueltas y los desórdenes. Tú das a los grandes dioses la decisión que les atañe. Ningún dios más que tú pronuncia una decisión. Tú eres el que da órdenes y avisos. Al malhechor eres tú el que lo capturas en seguida.

10 Al mal enemigo tú lo atrapas en seguida.

el suplicante

Yo, N., hijo de su dios, cuyo dios es N., cuya diosa es N., habiendo sido alcanzado por los sortilegios, he venido a tu presencia. Insultado delante del dios y rey,

15 te he buscado, me he vuelto hacia ti; desagradable para aquel que me ve, me he arrodillado a tus pies. Girra excelso, dios puro, ahora, en presencia de tu divinidad,

20 he hecho para ti dos figurillas de bronce del hechicero y de la hechicera; las he cruzado en tu presencia y te las he comado.

la petición

Ellos que mueran. Y que yo viva. Ellos que se vayan lejos. Y que yo prospere. 25 Ellos que vayan a su término. Y que yo me desarrolle. Ellos que se hagan débiles. Y que yo me

haga fuerte. Girra espléndido, el más eminente de los dioses, que atrapas al malo y al enemigo,

atrápalos para que yo no reciba ningún daño.

' 30 Yo, tu servidor, que viva y esté a salvo y que pueda venir a tu presencia

acción de gracias Tú eres mi dios, tú eres mi Señor, tú eres mi juez, tú eres mi protector, tú eres mi vengador.

4. A los dioses Ea, Shamash y Marduk para verse libre de un fantasma (LAPO 416)

Según el ritual que acompaña a esta oración, se ha de barrer y humedecer el suelo al caer el sol; se preparan varias ofrendas alimenticias; se quema enebro en un incensario; se ponen dos vasos, uno de vino y otro de cerveza, y se modela una figurilla que representa al fantasma. El texto final del ritual no se ha conservado bien y no es posible saber qué se hacía finalmente con la figurilla. Probablemente debía de ser enterrada.

invocación

Ea, Shamash y Marduk, venid en mi ayuda, para que recorra felizmente mi camino según vuestra voluntad.

la queja del suplicante

¿ Shamash, el fantasma tremendo que desde hace muchos días me acosa sin descanso,
5 me persigue continuamente todo el día, me da miedo sin cesar toda la noche, viene sin cesar a perseguirme eriza sin cesar los cabellos de mi cabeza, aprieta mi frente,
10 me da modorra, seca mi paladar, paraliza mi carne, seca todo mi cuerpo.

el rito

Bien sea el fantasma de alguien de mi familia o de mi parentela,
15 o bien el fantasma de algún muerto en el combate, o bien un fantasma errante, helo aquí, he aquí su figurilla. Shamash, me he ocupado de él delante de ti; le he dado vestidos para que se vista, 20 sandalias para sus pies, un cinturón para su talle, un odre de agua para que beba, y otro de malta; le he dado provisiones para el viaje. Que se vaya a donde muere el sol

25 Que sea entregado a Nedu, el portero de la Tierra*; que Nedu, el portero de la Tierra, refuerce la vigilancia sobre él. Que su cerrojo eche bien el picaporte.

la petición

Shamash, por tu orden augusta que es invariable,

30 por orden del más experto de los dioses, Marduk, échalo de mi cuerpo, aléjalo de mi cuerpo, cuídalo de mi cuerpo. ¡Por tu vida, que sea conjurado!

35 ¡Por la vida de Ea y de Asalluhi (dios de los conjuros), que sea conjurado! ¡Por la vida de los grandes dioses del cielo y de la tierra, que sea conjurado! Que no se me acerque, que no me alcance j que no me siga de cerca, que no me agarre; que pase el río, que pase las montañas (límites del mundo / infernal),

40 que se aleje 3.600 leguas de mi cuerpo. Como el humo que sube hasta el cielo, como el tamarisco arrancado que no vuelve a su sitio; que el tamarisco me purifique, que la aerra reciba de mí lo que me afecta, que ella me dé su irradiación y que se lleve mi enfermedad. Ea y Marduk, ¡venid en mi __ ayuda! Quitad la enfermedad de mi cuerpo 45 para que quienes me vean canten vuestras alabanzas. ¡Extirpad la enfermedad de mi cuerpo! Me he vuelto hacia vosotros. ¡Dadme el donde la vida!

Se encuentran huellas de creencias semejantes en las fuerzas oscuras y malévolas en la biblia (cf. Is 12,21; 34,14;

Lev 16,10)



Labat, R. – Caquot, A. – Sznycer, M. – Vieyra, M., *Les religions du Proche Orient. Textes sacres babyloniens-ougaritiques-hittites*, París: Fayard–Denóel, 1970. Tercera Parte *Les textes hittites*, por M. Vieyra, pp. 459-566.

1. Oración a la diosa solar de la tierra

Esta oración de intercesión, pronunciada por el rey, fue redactada en el Reino Antiguo (siglo XVI-XV a. C.). Está escrita en hitita antiguo. Su fondo es una adaptación, si no una traducción yuxtalineal, de un texto hatti, lengua de la población que-ocupaba la región con anterioridad a los hititas. Está dirigida alJSol de.la.Tierra, diosa dueña del mundo subterráneo. El Sol es dios en el Cielo. Se dirige primero a ella y luego a todas las personas que formárTsu corte 'celestial proyección en el muudo divino de la corte de una reina hitita. Obsérvese la interjección ¡Piedad! que aparece constantemente en los textos de intercesión. Con ella se quiere atraer la atención de un personaje divino de rango inferior para que se encargue de la intercesión por el orante.

Invocación a la diosa Sol

1. Se sacrifica a la diosa Sol de la Tierra y a los dioses, y he (aquí lo que se recita:)
2. «Oh Sol de la Tierra, ¡he aquí! el rey te dirige una invocación, y, oh [] dios, que te sacrifique [se arrodilla.
3. Si su padre lo ha calumniado, no lo escuches. Si su madre lo ha calumniado, no la escuches. Si su hermano lo ha Calumniado, no lo escuches. Si un pariente o un amigo lo ha calumniado, no lo escuches.
4. Con bondad inclina tus ojos; tus mil pestañas levántalas y [] dirige una mirada favorable al rey, inclina tus ojos, escucha la buena palabra y sé el guía de sus años. Sácalo del mal, poníó en buen lugar y da al país la prosperidad. Que el país prospere y esté en paz. Y que para los dioses se atienda a los panes y a las libaciones de vino.

Invocación a las personas que forman la corte celestial

1. ¡Piedad! ¡Oh protector* divino del Sol de la Tierra, que sea también asunto tuyo! Tú, come y bebe hasta saciarte. Y ante el Sol de la Tierra habla en buenos términos del rey. Y ante el Sol de la Tierra pronuncia bien el nombre del rey. Si su padre, su madre, su hermano, su hermana, su pariente, su amigo lo calumnian, tú

no dejes correr estas calumnias.

En la órbita de los cielos y de la tierra, tú eres. Sol, la lumbrera. ¡Oh Sol, rey todopoderoso, hijo de Mn-Gal, tú eres el que fijas las costumbres y las leyes de los países! ¡Oh Sol, rey omnipotente, entre los dioses tú estás bien asentado! A ti se te ha dado una red bien cerrada. En tu justicia, tú eres el señor del gobierno. De los países negros, tú eres el padre y la madre.

¡Oh Sol, gran rey! El dios En-Lil, tu padre, ha puesto en tu mano los cuatro ángulos del mundo. El dueño del juicio eres tú y en el lugar del juicio tú nunca estás cansado. Entre los dioses antiguos es poderoso el Sol. De los dioses antiguos eres tú quien estableces el ritual; de los dioses antiguos eres tú el que fijas la suerte. La puerta de los cielos, a ti, oh Sol, te la abren. Y entonces eres tú, Sol, tú el bien establecido, quien franqueas el portón de los cielos.

Los dioses del cielo a tus pies se inclinan. Y los dioses de la tierra a tus pies se inclinan. A cada una de tus palabras, oh Sol, los dioses también se postran detrás de ti. Oh Sol, del oprimido y del lisiado, el padre y la madre eres tú. Del lisiado y del oprimido, eres tú, oh Sol, el que cada vez haces pagar la venganza.

queja del suplicante por su suerte

Y cuando por la aurora el Sol se eleva del cielo, entonces, sobre los países superiores y los países inferiores, sobre todos los países, tu luz, oh Sol, aparece. El juicio del perro y del puerco, tú lo juzgas. El juicio de las bestias que no hablan por su boca, eres tú quien lo juzgas. El juicio del malvado y del villano, eres tú quien lo juzgas. Y el hombre contra quien los dioses se irritan y a quien olvidan, ese hombre eres tú quien se encarga de él y tienes piedad de él.

Y a ese hombre, a ese hijo de la humanidad, tu siervo, oh Sol, asegúrale su dicha. Entonces se pondrá a ofrecer en sacrificio al Sol pan y cerveza. A ese hombre, a ese fiel servidor, oh Sol, tómalo de la mano.

Y los Cuatro (caballos) que tú, oh Sol, has enganchado, mira: un hijo de la humanidad ha derramado grano para ellos. Que tus Cuatro lo devoren. Y mientras tus Cuatro devoran el grano, ¡a ti también, oh Sol, salud! Mira: un hijo de la humanidad, tu siervo, te dirige la palabra: escucha su voz. Oh Sol, poderoso rey, tú atraviesas los cuatro ángulos eternos: a tu derecha caminan los Temores, a tu izquierda caminan los Terrores. Al cochero [] a ese dios, para el Sol, lo han hecho []. Y Bunene, tu visir, marcha a tu derecha, y Misaru, tu visir, marcha a tu izquierda. Oh Sol, tú marchas atravesando el cielo.

Las partes superiores, tú las das a los dioses del cielo. Y la zona inferior de la tierra negra, la alquilas a los dioses antiguos. Mira: yo, un rey, me he postrado ante ti, me dirijo a ti diciendo: al dios que me ha dado también esta fiebre, tanto si está en el cielo como en la tierra, tú. Sol, lo encuentras. Vete, habla a ese dios: yo no te he hecho nada, oh dios, en nada he pecado contra ti.

Oh dios mío, ¿por qué mi madre me ha engendrado? ¿Por qué, mi dios, me crías tú? Mi nombre y mi [] entre los hombres, eres tú, mi dios, que los has considerado; entre las personas de bien, tú mismo, mi dios, me has ayudado. A mí, en pleno vigor, tú mismo, mi dios, eres quien me has concedido el éxito. Y yo, mi dios, yo, un hijo de la humanidad, he sido nombrado siervo tuyo, siervo de tu cuerpo y de tu alma. Desde mi infancia, no he tenido conciencia de la voluntad de mi dios y no la reconozco. A medida que he ido creciendo, he observado toda la sabiduría de mi dios.

el suplicante hace su "examen de conciencia"

A mi dios jamás le he hecho un falso juramento. ¡Jamás he faltado a un juramento! Lo que se me había prohibido comer, porque estaba reservado a mi dios, jamás lo he comido. A un buey jamás lo he apartado de su cercado. A un carnero jamás lo he apartado de su redil. Si he encontrado un pan, jamás me lo he comido solo. Si he encontrado agua, jamás me la he bebido solo.

el hombre es mortal...

Y ahora, si estuviera con buena salud, ¿no sería gracias a tu palabra, oh dios? Si estuviera con todas mis fuerzas, ¿no sería gracias a tu palabra, oh dios? La vida está ligada a la muerte, y la muerte está íntimamente ligada a la vida. El hijo de la humanidad no está eternamente vivo; sus días están contados. Si el hijo de la humanidad estuviera eternamente vivo, si el hombre sufriera un perverso mal, la inmortalidad ¿no sería para él un consuelo?

que el dios hable y me diga mi falta...

Y ahora, que mi dios me abra su corazón y su alma sinceramente. Que me diga mi falta y la reconoceré. Que mi dios me hable en sueños, que mi dios me abra su corazón, que me diga mi falta y la reconoceré. O que la maga hable. O que el adivino del Sol hable por medio de las entrañas. Que mi dios sinceramente me abra su corazón y su alma, que me diga mi falta y la reconoceré.

queja sobre la enfermedad y las desdichas del justo

Mi dios me da el temor y la pesadez. Oh Sol, tú de todos eres el pastor y tienes para cada uno un mensaje excelente. Tú, mi dios, que te has irritado contra mí y me has rechazado, tómate tú en cuenta y sálvame. ¡Ten piedad de mí!

Mi dios, que me has dado la enfermedad y me has hecho pesado, vuelve a tener piedad de mí. Ahora, por causa de la enfermedad, estoy cansado, estoy sin recursos. ¡Y ya no puedo más!

¡Sol, mi señor! Mira: yo, Kantuzzili, he consultado a mi dios. ¡Que mi dios me escuche! Yo, que te he ofrecido en sacrificio aceite fino, oh mi dios, ¿en qué te he ofendido? El comerciante tiene la balanza bajo el Sol, ¡y falsea la balanza! A ti, dios mío, ¿qué te he hecho yo?

Mi casa, en el colmo de la fiebre, se ha convertido en una casa de angustia. Mi alma, en el colmo de la angustia, se derrite. ¡No puedo más! Como un enfermo a lo largo de todo el año, eso es en lo que me he convertido. Y ahora mi fiebre y mi angustia han aumentado. Y es a ti, mi dios, a quien te lo he dicho.

La noche, en mi lecho, no tiene un sueño agradable para apoderarse de mí. Por encima de mi cabeza, el bien no aparece. Pero ahora, oh mi dios, engancha juntos a la Voluntad y al Destino. Si inscribiste para mí esta fiebre en el seno de mi madre, ¿acaso no interrogué luego sobre esto a la maga?

Y ahora, ante mi dios, no hago más que gritar: «Piedad!». Dios mío, escúchame. Tú has hecho de mí un hombre que no se ha instalado en el portón del rey. Ante los hijos de la humanidad, tú has hecho que fracase mi conducta. Si uno tiene un amigo, él os toma de la mano, gentilmente. Para mí, dios mío, tú eres mi padre y mi madre. Oh dios mío, ¡yo no los tengo! Tú, dios mío, trátame como un padre. Y ahora, en el colmo de la angustia, yo hago correr los días y las noches.

Oh dios mío, sálvame. Desata mis pecados en los que me encuentro enredado. Tómate de la mano, ponme en lugar seguro, sácame del barro. Como un cojo he renunciado a correr, y he aquí que ya no camino sobre la tierra negra como antes. Hago venir el agua y no conozco ya mi lugar. Como un barco fuera del río, llego a sitio seco, y no me reconozco. Dios mío, con tu bondad, encárgate de mí otra vez. Eres tú, mi dios, a quien yo exalto. Hasta mis mejores amigos se han puesto a despreciarme y se han puesto a pegarme [] A mí, oh dios, desamparado estoy, no dejes que se acerquen los malos días, las malas noches. □□Himno y oración de Mursili II a Telepinu > Oraciones de Mursili II con ocasión de la peste.

5. **El cruce del puente Chinvat (*Menok i Kraht* I 71-122)**

Según las creencias zoroástricas, el alma del difunto anda rondando en torno al cuerpo muerto durante tres días. Al cuarto comparece enjuicio sobre el "puente de la Retribución" (el puente "Chinvat"), donde Rashn, "el justiciero", pesa imparcialmente sus buenas y malas obras. Si las buenas acciones pesan más que las malas, se permite al alma subir a los cielos. En caso contrario, es arrojada al infierno. Para los zoroástricos, sin embargo, el infierno no es eterno. Cuando llegue el Juicio Final, una vez que pase el tiempo. Todos cuerpos resucitarán para reunirse de nuevo con sus almas. Entonces tendrá lugar una purificación definitiva y universal, de la que todos los hombres sin excepción saldrán limpios, y entrarán en el Paraíso.

(71) No pongas Ju, confianza en-la-vida, arrebatará la muerte,

(72) y aves y perros desgarrarán tu cadáver, y tus huesos se esparcirán por la tierra.

(73) Durante tres días y tres noches ronda el alma a la cabecera del cadáver.

(74) Y al amanecer el cuarto día, (el alma) acompañada del bienaventurado Srosh, el buen Vay y el poderoso Vahrán, y combatida por Astvihat (el demonio de la muerte), el mal Vay, el demonio Frehzišt y el demonio Vizisht, y perseguida por la mala voluntad de Ira, el malhechor que lleva espada sangrienta, (alcanzará) el alto y temible puente de la Retribución al que tiene que llegar todo hombre cuya alma se salva y todo hombre cuya alma se condena. Allí aguardan muchos enemigos.

(75) Allí (sufrirá el alma) a causa de la mala voluntad de la Ira que empuña una espada sangrienta y de Atsvihat, que devora toda la creación y nunca se sacia,

(76) y (se beneficiará) de la mediación de Hihr, Srosh y Rashn y (someterá sus obras) al peso del justo Rashn que no deja inclinarse a ningún lado las balanzas de los dioses espirituales, ni a favor de los que se salvan ni a favor de los que se condenan, ni a favor de los reyes ni de los príncipes; (77) ni tanto como un cabello permite que fallen (las balanzas), y no tiene acepción (de personas),

(78) porque hace imparcialmente justicia a los reyes y príncipes y al más humilde de los hombres.

Y cuando el alma del que se salva atraviesa el puente, la anchura del puente parece que es de una parasanga.

(80) Y cuando el alma del que se salva pasa, va acompañada del bienaventurado Sroch

(81) Y sus buenas obras le salen al encuentro en forma de una doncella, más hermosa y bella que cualquier mujer de la tierra.

(82) Y el alma del que se salva dice: «¿Quién eres tú? Pues sobre la tierra nunca vi una doncella más bella y hermosa que tú».

(83) En respuesta, replica la forma de la doncella: «No soy una doncella, sino tus buenas obras, oh joven cuyos pensamientos y palabras, obras y devoción fueron buenos.

(84) Porque cuando en la tierra a alguien que ofrecía sacrificios a los demonios, tú te apartabas y ofrecías sacrificios a los dioses.

(85) Y cuando veías a un hombre cometer violencias y rapiñas, afligir a los hombres honrados y tratarlos con desprecio, y amontonar bienes mal adquiridos, tú te abstuviste de afligir a las criaturas con violencia y rapiña por tu parte,

(86) (y en vez de esto) fuiste considerado con los hombres honrados, los respetaste y diste hospitalidad, y dabas limosna tanto al que acudía de lejos como al que acudía de cerca,

(87) y juntaste tu riqueza honradamente.

(88) Y cuando veías que alguien pronunciaba sentencia injusta o aceptaba soborno daba falso testimonio, tú te sentaste allí y pronunciaste un testimonio justo y verdadero.

(89) Yo soy tus buenos pensamientos, buenas palabras y buenas obras que tú pensaste, pronunciaste e hiciste...

(91) Y cuando el alma parte de allí, flota hacia ella un áurea fragante, más fragante que cualquier perfume.

(92) Entonces dice: el alma del que se salva y pregunta a Srosh: «¿Qué aura es ésta, semejante a cuya fragancia nunca olí en la tierra?». (

93) Entonces el bienaventurado Srosh responde al alma del que se salva, diciendo: «Este es un viento que viene del cielo; por eso es tan fragante».

(94) Entonces, con su primer paso sube (al cielo de) los buenos pensamientos; con el segundo, (al cielo de) las buen y con el tercero, (al cielo de) las buenas obras; y tu paso alcanza la Luz Infinita en que está toda buena

95) Y todos los dioses y Amahraspands salen a saludarle y le preguntan cómo ha hecho su viaje, diciendo: «¿Cómo has pasado de aquellos mundos transitorios, temibles, en que hay mucho mal a estos mundos que no perecen, en que no hay adversario, oh joven cuyos pensamientos, palabras, obras y devoción son buenos!».

(96) Entonces Ohrmazd, el Señor, habla, diciendo: «No le preguntéis cómo ha hecho su viaje, porque ha sido separado de su amado cuerpo, y ha seguido un camino terrible».

(97) Y le sirven con los más suaves manjares y hasta con la manteca de la fuente primera, de forma que su alma pueda reponerse después de las tres noches de terror del Puente, que le fueron infligidas por Astvihat y los demás demonios,

(98) y le sientan en un trono todo enjoyado...

(100) y por siempre ya mora con los dioses espirituales en toda felicidad eternamente.

(101) Pero cuando muere el hombre que es condenado, durante tres días y tres noches ronda junto a su cabeza y se lamenta, diciendo: «¿Adonde iré y con quién me refugiare ahora?».

(102) Y durante esos tres días y tres noches ve con sus propios ojos todos los pecados y maldades que cometió sobre la tierra.

(103) Al cuarto día, el demonio Vizarsh llega y ata el alma del condenado del modo más vergonzoso, y a pesar de la oposición del bienaventurado Srosh, la arrastra hasta el Puente de la Retribución.

(104) Entonces el justo Rashn hace entender al alma del condenado que (ciertamente) está condenada.

(105) Entonces el demonio Vizarsh se apodera del alma del condenado, la golpea y maltrata sin piedad, urgido por Ira.

(106) Y el alma del condenado grita con voz fuerte, lanza gemidos y suplica con alegatos lamentables; se esfuerza mucho, aunque su aliento vital ya no subsiste.

(107) Cuando está claro que sus debates y lamentos de nada sirven, que ninguno de los dioses ni los demonios le presta ayuda alguna, el demonio Vizarsh la arrastra en contra de su volumen en los infiernos.

(108) Entonces le sale al encuentro una doncella que no tiene ninguno de los rasgos de una doncella.

(109) Y el alma del condenado dice a tan desgraciada moza: "¿Quién eres tú? Porque en la tierra nunca vi una criatura tan espantosa y contrahecha como tú" (110) Y en respuesta le dice la horrible moza: «No soy ninguna moza, sino que soy tus obras, tus horribles obras, tus malos pensamientos, tus malas palabras, tus malas obras y tu mala devoción.

(111) Porque cuando en la tierra veías a uno que ofrecía sacrificios a los dioses, te apartabas de él para ofrecer sacrificios a los demonios.

(112) Y cuando veías a uno que respetaba a los hombres honrados y les daba hospitalidad, y que daba limosnas tanto a los que venían de cerca como a los que venían de lejos, tú tratabas a los hombres honrados con desprecio y les mostrabas respeto, no les dabas limosna y cerrabas sobre ellos tu puerta.

(113) Y cuando veías a uno que pronunciaba sentencia justa o que no aceptaba sobornos o que daba testimonio verdadero o hablaba con justicia, entonces te sentabas tú y pronunciabas sentencia injusta, dabas falso testimonio y hablabas injustamente»...

(116) Entonces, con su primer paso llega a (el infierno de) los malos pensamientos; con el segundo, a (el infierno de) las malas palabras, y con el tercero, a (el infierno de) las malas obras. Y con el cuarto paso es arrojado en la presencia del maldito Espíritu de Destrucción y otros demonios.

(117) Y los demonios se burlan de él y le escarnecen, diciendo: «¿Qué tenías contra Ohrmazd, el Señor, y los Amahraspands, y el cielo fragante y delicioso, qué quejas o resentimientos tenías contra ellos, para preferir a Ahrimán y a los demonios y el infierno sombrío? Porque te vamos a atormentar y no tendremos piedad de ti, y durante mucho tiempo vas a sufrir tormentos».

(118) Y el Espíritu de Destrucción grita a los demonios, diciendo: —«No le preguntéis nada, pues ha sido separado de su cuerpo querido, y ha llegado a través de esta puerta pésima; (119) en vez de ello, servidle el alimento más repugnante y asqueroso que el pueda producir».

(119) Entonces le llevan ponzoña y veneno, serpientes y escorpiones y otros reptiles dañinos que pululan en el infierno, para que los coma.

(121) Y hasta la resurrección y el cuerpo final permanecerá en el infierno, sufriendo muchos tormentos y todo género de castigos.

(122) Y el alimento que allí habrá de comer será en su mayor parte podredumbre y sanguinolencia.

R. C. Zaehner, *The Teachings of the Magi*, Londres 1956, 133-138

6. Escatología irania. La resurrección de los muertos y el cuerpo final (*Bundahishn Mayor*)

(1) Está dicho en la Religión que, del mismo modo que Mashye y Mashyane, cuando surgieron de la tierra, consumieron primero el agua y después las plantas y luego la leche y más tarde la carne, igual hacen los hombres cuando están para

morir, pues primero se abstienen de la carne, luego de la leche y finalmente del pan, pero hasta el momento de morir siguen bebiendo agua.

(2) Del mismo modo, en el milenio de Oshetarmah (el último milenio antes de la venida de Soshyans), el poder de **Az** (la gula) está tan disminuido que los hombres se quedan satisfechos tomando una sola comida cada tres días y noches. Después de esto se abstienen de comer carne, y lo comen. Después de esto también se abstienen de beber leche, luego se abstienen también llegan a un estado en que no comen nada, pero no mueren.

(3) Entonces resucitará a los muertos, como dice (la religión): «Zoroastro preguntó: '¿De qué modo el cuerpo que el viento ha arrebatado y que el agua ha dispersado poder; y matarse de nuevo, y cómo habrá de producirse la resurrección de los muertos?'. Y Ohrmazd dio respuesta, diciendo: 'Cuando [yo establecí] el cielo sin columna sobre un soporte invisible (*menok*). Con sus costados muy distantes, resplandecientes con la sustancia del metal brillante, y cuando yo crecí en a tierra que lleva sobre sí toda la creación material, aunque ella carece de soporte material, y cuando puse el sol, la luna y las estrellas – formas de luz – en sus cursos en la atmósfera, y cuando yo ere grano en la tierra y lo esparcí para que creciera y produjera una gran cosecha, y cuando yo en variados colores en las plantas, y cuando yo di el fuego a las plantas y a otras cosas, y

(19) Serán devueltos a cada hombre su esposa y sus hijos, y tendrán trato carnal con sus mujeres igual que lo tienen ahora en la tierra, pero no les nacerán hijos...

(22) Entonces Ohrmazd se apoderará del Espíritu de Destrucción, Vahuman (la Buena Mente) se apoderará de Akoman (la Mala Mente), Artvahisht, Indar, Shahrevar, Savul, Spandarmat Taromat, (Arrogancia) que es Nanghaith, Hurdat y Amurdad se apoderarán de Tairich y Zairich, Habla Verdadera y Habla Falsa, y el bienaventurado Srosh se apoderará de Eshm (Ira) de la bandera sangrienta.

(23) Quedarán entonces sólo dos Mentiras, Ahrimán y Az (Concupiscencia). Entonces vendrá Ohrmazd a la tierra como sacerdote *zot*, con el bienaventurado Srosh como su sacerdote *raspik*, y traerá el cingulo sagrado en sus manos. Mediante este ritual gático, Ahrimán y Az, quebrantadas sus armas, serán reducidos a la impotencia, y por el mismo lugar por el que irrumpieron en el cielo serán arrojados a las tinieblas y la oscuridad.

(24) Y la serpiente Gochihr se abrasará en el metal fundido, y el metal fundido correrá hasta hundirse en el infierno. Y todo el hedor y la corrupción que había en el infierno se abrasarán en este metal fundido y se purificarán. Y [el agujero del?] infierno por el que

irrumpió el Espíritu de Destrucción quedará sellado por este metal fundido, y la tierra que había en el infierno será extraída a la anchura dilatada de este mundo material.

(25) Entonces tendrá lugar la resurrección final en los dos mundos, y de conformidad con su propio deseo, el mundo material se hará inmortal para siempre.

(26) También ha sido dicho que la tierra se hará llana, sin colinas ni hondonadas. No habrá ni montañas ni cordilleras ni voyas, ni tierras altas o tierras bajas.

4. Himnos teológicos a Amón Tebano

Se presenta a Amón como un dios creador único y universal, un dios que cuida del pobre, del que se encuentra en peligro, con tal que éste le sea dócil, ame y sepa acudir a él.

Capítulo 10

Este cántico exalta a Tebas, la «ciudad» (*nut*) por excelencia o «la ciudad Amón». Recuerda su origen: una colina de arena, que brotó de Nun, el océano primordial, en la que había un huevo de donde saldría la creación toda, los dioses y los hombres.

Tebas, divinizada, puede llamarse «Ojo de Re», o «Ojo derecho del Disco» solar, como otras divinidades, especialmente el Uraeus que adorna las coronas reales y las divinas. También es el ojo divino *Udjat*, símbolo de salud y de prosperidad. Dos juegos de palabras apoyan la alabanza de *Tebas-Uaset*: la Fuerte (*Useret*), la Próspera (*Udjat*).

Tebas es la norma de toda ciudad.

Agua y tierra estaban en ella la primera vez. [Salmo 87,4-6]

Cuando llegó allá la arena para formar terrenos y campos,
para hacer venir a la existencia su suelo sobre la colina,
entonces el País [Egipto] vino a la existencia
y los hombres vinieron a la existencia en ella
para fundar toda ciudad en su nombre auténtico.

Ellas fueron llamadas «ciudad» por su nombre, [Sal 122,3]

puestas como estaban bajo la autoridad de Tebas, Ojo de **Re**.

«¡Qué fuerte es!», se decía de ella, [Sal 125,1-2]

en su nombre de Tebas, la Ciudad que debe existir,
próspera en su nombre de Ojo-Udjat:

«el Ojo derecho que está en su disco», «la que está delante de su Señor»;
cuando aparece gloriosa y se le asigna un lugar,

en su nombre de Kamak, que no tiene igual. Toda ciudad está bajo su sombra para magnificarse en

Tebas, que es su norma.

Capítulo 70

Por aliteración, la cifra 70 evoca otra palabra que significa «salvar, desatar»: de ahí el tema de Amón que salva a quien lo ama, que «prolonga la vida» como dueño del destino del hombre.

El nombre de Amón se presenta como un «encantamiento» que protege al que está en peligro sobre el agua (el *Nun*, agua primordial, símbolo de todas las aguas que nacen de ella): peligro que procede del Monstruo (el cocodrilo) o de la tempestad que él es capaz de domar.

El que desata los males, el que echa las enfermedades,
médico que cura el ojo sin emplear remedio,
que abre los ojos, que echa la ceguera.

Es él quien [] Amón,

que salva a quien lo ama aunque esté ya en el Hades,
librando del destino fatal según su beneplácito.

El posee ojos y oídos,
por lejos que camine, en favor de aquel a quien ama.

El escucha las súplicas del que lo llama.

Viene de lejos a quien le grita, en un instante.

Prolonga la duración de la vida y la abrevia.

[Job 14,5]

Capítulo 100

La alabanza de Amón se inspira en este caso una explicación mítica de la formación del mundo, que ya vimos en el c. 10. El es el no engendrado, sin padre ni madre, el que «ha modelado él mismo su huevo». Es, por tanto, el principio absoluto de toda existencia, palabra que se repite aquí con frecuencia. Así se expresa su poder y su misterio.

El que inauguró la existencia por primera vez,

Amón que llegó a la existencia al comienzo

sin que su nacimiento sea conocido.

No hay dios que llegara a la existencia antes que él.

No hubo otro dios con él para expresar sus formas.

No hubo madre que le diera su nombre;

no hubo padre que lo engendrara y que dijera: «¡Soy yo! ~ —El es quien ha modelado su propio huevo, el poderoso cuyo nacimiento es misterioso, que ha creado su perfección;
el dios divino que ha venido a la existencia por él mismo.
Todos los dioses vinieron a la existencia cuando él se dio un comienzo.

2. A Shamash y a Sin (LAPO, 66)

Este himno, aquí extractado, trata de la supremacía del dios sol Shamash sobre los demás dioses, de los que se piensa que nada pueden sin él; ni siquiera el dios luna Sin, a quien el texto parece atribuir un lugar privilegiado, se ve libre de la dependencia de Shamash. Este texto, anterior al siglo Xin a. C., presenta algunas lagunas.

Conviene advertir las antítesis del himno (arriba-abajo; cielo-tierra) y su función de totalidad, así como el papel respectivo del Sol y de la Luna.

El sol y la luna, que en la Biblia no pasan de ser más que servidores de Yahveh, aparecen convertidos en ángeles de la corte celestial (Sal 148,2). Yahveh les asigna sus funciones (Gen 1,14-16). La seducción de los cultos astrales, denunciada por los profetas, siguió tentando por mucho tiempo a Israel (Ez 8,16; Jer 8,1-3).

el dios sol

Sin Shamash, el rey de los cielos y de la tierra, el juez del mundo de arriba y del mundo de abajo, el que da decisiones,

5 el joven, el rey Shamash, ni Anu ni Enlil organizan ninguna asamblea en los cielos, ni celebran consejo relativo al país. No suscitan en verano la cosecha, ni en invierno la escarcha, la niebla o el hielo;

10 pastos, arroyos, hierba, espigas, hortalizas, albergue, subsistencia para el ganado de todos los países, sin Shamash nada de eso se da.

el dios luna

Sin, el dios supremo De los cielos, el hijo mayor de Enlil, Sinnu, aclamado por los cielos y la tierra,

15 que precede a los dioses sus hermanos, el príncipe cuyo orden es inmutable, el dios brillante, resplandeciente, soberano, que fija la duración del día, del mes y del año, ...dios sin igual,

20 que tiene firmes en sus manos las riendas de los cielos, que posee cuernos y recinto (el halo lunar), que da herederos y buena fama, ... el creador de la humanidad. Cuando se eleva Sin, los dioses se reúnen;

25 los reyes, llevando su ofrenda pura, se humillan. Para poblar los países o dejarlos abandonados, volverlos hostiles, hac-er-qw, luchan, ellos atienden a Sin, la lumbrera celestial.

supremacía de Shamash

Fuera de Sin y de Shamas]

30 ningún otro dios responde «sí» en los cielos. Sin no..., nada sin Shamash en los cielos. El cetro, la corona, el trono, el bastón real, ¿dónde están? Al rey y a su país sin Shamash esto no se les da.





